امتزاجی تنقید

کا

سائنسی اور فکری تناظر

وزیر آغا

امتزاجی تنقید

کا سائنسی اور فکری تناظر

وزیر آغا

اردو سائنس بورڈ
299 - اپر مال، لاہور

اِمتزاجی تنقید

کے

نام لیواؤں کے نام

تناظر

اِبتدائیہ

اِمتزاجی تنقید

پیش لفظ

ہر دَور میں تخلیق اَور خالق کے اٹوٹ رِشتے کو تسلیم کیا جاتا رہا ہے لیکن مغرب میں نئی تنقید سے وابستہ ناقدوں میں ٹی ایس ایلیٹ نے فن پارے میں خالق کے وُجُود پر پہلی بار سوالیہ نشان قائم کیا؛ اِس لیے کہ اُس کے عہد کی تنقید میں فن کار کے سوانحی حالات اور ذاتی معاملات پر زیادہ اِصرار کیا جانے لگا تھا۔ ایلیٹ نے جہاں اِس تنقید کے عمل کو بے سُود قرار دیا' وہیں تخلیق میں تخلیق کار کی شمولیت سے تخلیقی عمل میں شدید رُکاوٹ کا احساس بھی دِلایا۔ اِس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اَدب کی تخلیق کے لیے فن کار کو کلّیۃً مُسترد نہیں کرتا' وہ متن میں اُس کے بھاری بھرکم وُجُود کو داخل ہونے سے تخلیقی عمل پر جو غلط اَثر پڑتا ہے' اُس کی نفی کرتا ہے۔ مگر رولاں بارت نے یہ کہہ کر کہ Writing writes, not the Writer (لکھت لکھتی ہے' لکھاری نہیں)' تخلیق کار کی تخلیق میں شمُولیت ہی سے اِنکار کر دیا۔ سوسیور کے لانگ اَور پارول کے نظریے کو بنیاد بنا کر بارت نے مُصنّف کی عملی کارکردگی کو جس طرح متن سے باہر پھینک دیا تھا' اُسے زیادہ واضح اَور مدلّل اَنداز میں دریدا نے پیش کیا۔ دریدا نے خالق اَور تخلیقی عمل کی بحث میں معنی کے اِلتوائی عمل کو نشان زد کیا۔ معنی کی مرکزیت کے خلاف اُس نے جو نظریہ پیش کیا' اُس کے تحت معنی ہر ہر قدم پر مُلتوی ہوتا چلا جاتا ہے اَور معنی کا اِلتوائی عمل ایک گورکھ دھندا یا Labyrinth ہے جو آزاد کھیل (Free Play) کی حیثیت رکھتا ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ وزیر آغا نے ساختیات' پسِ ساختیات اَور ساخت شکنی ایسے نئے مغربی نظریات کا غائر مطالعہ بھی کیا اَور اِن سے اُردو اَدب کو رُوشناس بھی کرایا مگر وہ اَپنے عہد کے دیگر ناقدین کی طرح مغرب پرستی کے رُجحان کا شکار نہیں ہوئے۔ اُنھوں نے اِن کے شگافوں کو تلاش بھی کیا اَور مختلف نظریات کے موازنوں کے ساتھ ایک اَیسا متوازن موَقف اِختیار کرنے کی کوشش کی جو تخلیق اَور تنقید' دونوں کے راستوں کو کُشادہ کر سکے۔

وزیر آغا شروع ہی سے تخلیقی عمل میں فن کار کی ذات کی شمُولیت کو تسلیم کرتے رہے ہیں اَور اَب اُنھوں نے متن سے مصنّف کو مُسترد کرنے کے نظریے کو بھی چیلنج کر دیا ہے۔ اُن کے بقول' ذات کے اِظہار یا تخلیقی عمل میں ذات کی شمولیت کے بغیر اَدب تخلیق ہی نہیں ہو سکتا۔ ہمیں خوشی اَور فخر محسُوس ہوتا ہے کہ اُنھوں

نے اِس سلسلے میں جو موقف اِختیار کیا تھا' اَب مغرب میں مابعد جدیدیت کی لہر کے رُوبہ انحطاط ہونے کے ساتھ ساتھ متن میں مصنّف کی کارکردگی اَور اُس کے وُجُود کی اَہمیت کو پھر سے تسلیم کیا جانے لگا ہے۔ اِس حقیقت کے اِظہار کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی کے ماہنامہ شب خون (شمارہ جون۲۰۰۴ء) کا حوالہ ضروری ہو جاتا ہے جو اُنھوں نے "ژولیا کرسٹیوا کی تبدیل حالی" کے عُنوان سے پہلے صفحہ پر پیش کیا ہے۔ شب خُون کا یہ اِقتباس Colin Davis کی کتاب After Poststructuralism کے صفحہ ۱۳۱/۱۳۲ سے ماخوذ ہے اَور ترجمہ نگار رفیق راز ہیں:

> ژولیا کرسٹیوا (Julia kristeva) نے کہا کہ فاعل (subject) نہ صرف مرکز سے باہر ہے بلکہ مرکزیت سے عاری بھی ہے؛ اب اس کی جڑیں کہیں پیوست نہیں' یہ مامون اور باتمکین نہیں۔ فاعل' غیر جوہریت پسند (Anti-Essentialist) اَور غیر آفاقیت پسند (Anti-Universualist) ہے۔ اگرچہ ہم اِس کا تجزیہ نہیں کر سکتے تاہم یہ کسی نہ کسی مفہوم میں "فاعل" پھر بھی ہے۔

ژولیا کرسٹیوا اَب یہ کہتی ہے کہ:

> متن کے بجائے اَب میں تجربے کا تصور پیش کرنا چاہتی ہوں' تجربہ بیک وقت اصولِ لذّت (Pleasure Principle) سے بھی عبارت ہے اَور غیر (other) کے لیے معنیِ نو (rebirth) کو بھی محیط ہے' اور (تجربے کی اِس حقیقت کو) بغاوت + تجربہ کے علاوہ کسی اور اُفق کے منظر پر نہیں سمجھا جا سکتا۔

اِس غیر قطعی بیان سے بہر حال اِتنا تو ظاہر ہے کہ کرسٹیوا ایک طرح سے خود کو مجرم ٹھہرا رہی ہے کہ:

> اُس نے پہلے جو کہا تھا کہ متنی طریقِ عمل کسی کلام کے فاعل (یعنی اُس کلام کے معنی) کو لامرکز کر دیتا ہے' غلط تھا۔ افسانے (story) کی سطح پر مرکزیت باقی رہتی ہے اگر افسانے کو اِنسانی وُجُود کے تجربے کا حامل قرار دیا جائے۔

اَب کرسٹیوا کی نظر میں:

> اَدب تجربے کا محلِّ وُجود (The State of Experience) ہے اَور غیر کے ساتھ اِبلاغ و ترسیل قائم کرنے کا راستہ ہے۔ لہٰذا متن کا تفاعل اگر یہ تھا کہ وہ فاعل یعنی معنی کے خالق یا خود معنی کو لامرکز کرتا اَور اُسے پارہ پارہ کرتا ہے تو تجربہ بہرحال' فاعل اَور معنی کو کسی نہ کسی شکل میں قائم رکھتا ہے۔

کرسٹیوا کے یہاں نظریاتی تبدیلی اُس وقت آتی ہے جب وہ خود ناوِل نگاری کے تجربے سے گزرتی ہے۔ اِس لیے اگر یہ کہا جائے کہ وزیر آغا نے کرسٹیوا سے بہت پہلے تخلیقی عمل کے وقت ذات کی شمولیت کا تجربہ کر کے اَپنی رائے قائم کر لی تھی تو غلط نہ ہوگا۔ قطع نظر اِس کے کرسٹیوا اگر تجربہ + بغاوت کے بجائے تجربہ + اِحتجاج کو فاعِل کے وُجُود پر دلیل قرار دیتی تو زیادہ بہتر تھا کہ بغاوت' شعوری شے ہے جو جذبے کو متحرک کرتی ہے جب کہ اِحتجاج کی اِصطلاح میں شعوری اَور لاشعوری' تمام اِختلافی مسائل شامل ہو جاتے

ہیں اَور اِس میں جذبے کی شدت کے منہا ہو کر لطیف احساس کے درجے تک پہنچنے کے اِمکانات بھی موجُود ہوتے ہیں۔ بہرحال تجربے اَور شعُور کے تعلق کو ختم نہیں کیا جا سکتا کہ تجربہ براہِ راست معرضِ وجُود میں آ کر پہلے ذات کا حِصّہ بنتا ہے یعنی باطنی گوشوں میں بکھر جاتا ہے اَور پھر اَپنے جیسے بکھرے ہوئے تجربوں کے جُزئیات کے ساتھ تحریر میں منقلب ہوتا ہے جس میں وہ ریزے بھی شامل ہوتے ہیں جو وقتاً فوقتاً شعور کو مجروح کرتے رہے ہیں۔ اَور پھر جب اِس کا سلسلہ معدُوم نسلی و اجتماعی تصورات کی تشکیلِ نَو تک پہنچ جاتا ہے تو پھر تخلیق کو مفرد یا غیر مرکّب تجربہ کیوں کر کہا جا سکتا ہے!

تجربے کا مرکّب ہونا دراصل تخلیق کی اِمتزاجی کیفیت کو واضح کرتا ہے۔ تخلیق میں اِمتزاجیت کے تخلیقی عناصر اُسی وقت تحلیل ہو سکتے ہیں جب خود تخلیق کار کسی محدُود نظریے کا پابند نہ ہو یا کم اَز کم اُس کے نظریے میں اَیسی لچک موجُود ہو جو تخلیقی عمل میں کُشادگی اَور تنوّع پیدا کرنے کے اِمکانات میں مانع نہ ہو (یہاں جوش اَور اقبال کی مثال پیش کی جا سکتی ہے؛ دونوں ہی نظریات کے پابند شاعر تھے مگر اِشتراکی فکر کی محدُودیت فلسفۂ اِسلام کی وسعت کے مقابل نہ تو دیرپا تھی اَور نہ ہی اِتنی کُشادہ کہ جسے تمام نوعِ اِنسانی کے لیے مفید اَور زمان و مکاں کے حدُود سے ماورا قرار دیا جا سکے؛ اِس لیے نظریے کی جذباتی کیفیت نے جوش کو بلند آہنگ تو دے دیا مگر اقبال ایسی آفاقی فکر اَور سنجیدگی سے ہم کنار نہ ہونے دیا)۔ مقصد یہ کہ جذباتی یا محدُود نظریاتی تخلیقی اَدب کو دائرۂ اَدب سے خارج تو نہیں کیا جا سکتا مگر اِس میں ایک اِمتزاج پسند خالق کے تخلیقی عمل کی وسعت پیدا نہیں ہو سکتی' اَور نہ ہی یہ جمالیات کے مُستقل اَور دیرپا عناصر کا حامل ہو سکتا ہے۔

وزیر آغا نے رولاں بارت کے اِس نظریے کو کہ "معنی بتدریج منہا ہوتا چلا جاتا ہے اَور آخر کار معدُوم ہو جاتا ہے" مُسترد کرتے ہوئے دریدا کے معنی کے اِلتوائی عمل کے نظریے کو اَہمیّت دی ہے اَور اِسے ایک نئے ڈِسکورس سے آشنا بھی کیا ہے۔ معنی کی تکثیریت کے حوالے سے اُن کا یہ مؤقف اُن کے تنقیدی نظریے کو اُجاگر بھی کرتا ہے اَور ماہرینِ لسانیات و ساختیات کے فلسفوں کی جگالی کے بجائے اُن کی ذہانت اَور اِجتہاد کی اُس روِش کی نشان دہی بھی کرتا ہے جس کی مثال اُردو ناقدین میں کم ہی دِکھائی دیتی ہے:

> دریدا نے جب معنی کو فکشن کہا تو اُسے معنی کے گہراؤ میں گرتے چلے جانے کا ایک واقعہ جانا اَور گرتے چلے جانے کے عمل کو ملتوی ہونے کا عمل گردانا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معنی اِلتوائیتی regression کا نہیں' progression کا مظہر ہے؛ وہ ملتوی نہیں ہوتا' وسعت آشنا ہوتا ہے۔ معنی کی جہت کے حوالے سے دریدا کا رویہ منفی ہے' وہ معنی کو سر کے بل گرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دُوسری طرف زماں کی طرح معنی کی جہت بھی باہر کی طرف ہے۔ دریدا کے حق میں اِتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اُس نے معنی کو مدلُول کے حبس سے آزاد کیا اَور اُسے واحد قرار دینے کے بجائے معنی کا گہوارہ جانا۔ تاہم

دریدا نے معنی کو گہراؤ میں ایک پتھر کی طرح مسلسل گرتے اور گہراؤ کی دیواروں سے بار بار ٹکراتے اور کنکریوں میں تقسیم در تقسیم ہوتے دیکھا تو اس سے ایک منفی امیج وجود میں آیا۔ دریدا اگر امیج کو تبدیل کر دیتا یعنی معنی کو درخت کے تنے سے تشبیہ دیتا تو معنی شاخوں، شاخچوں، پتوں، کلیوں اور پھولوں میں تقسیم ہوتے صاف دکھائی دیتا: یوں ایک مثبت اور جان دار امیج وجود میں آ جاتا۔ دونوں تمثیلوں میں بات ایک ہی کہی گئی ہے یعنی معنی کا تقسیم در تقسیم پھیلاؤ مگر ایک تمثیل منفی ہے جو معنی کو ریزہ ریزہ، ملتوی ہوتے دکھاتی ہے جب کہ دوسری تمثیل مثبت ہے جو معنی کے پھیلنے پھولنے اور شاخوں، کلیوں، پھولوں، خوشبوؤں اور رنگوں میں تقسیم ہوتے چلے جانے کا احساس دلاتی ہے...... (مقالہ "بیسویں صدی میں مغربی تنقید کے تین اہم اعلانات" مشمولہ "اوراق" شمارہ نومبر/دسمبر ۲۰۰۵ء)۔

ظاہر ہے، معنی اگر درخت کا تنا ہے تو اس کی جڑیں فن کار کے ذہنی گوشوں کھدروں میں پیوست ہوتی ہیں اور ہر ایسی تخلیق جو فن و ہیئت کے جمالیاتی تنوعات پر مشتمل ہوگی، اس کا تجزیہ کسی مخصوص زاویۂ نظر کے تحت ممکن نہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک فن پارہ، کسی نہ کسی مخصوص یا مرکزی خیال، مشاہدے یا تجربے کی مختلف جہات ہی کو خود میں سمیٹنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے امتزاجی عناصر کے تجزیے کے لیے کسی نہ کسی زاویۂ نقد کی تحریک خود فن پارہ ہی مہیا کرے گا۔ وزیر آغا نے اس حقیقت کو ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے:

اصل شے فن پارہ ہے جو اعلیٰ ہے تو یقیناً اپنی جگہ منفرد اور یکتا ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ نقاد بھی اس کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کرے اور اسے کسی بنے بنائے کلیے، زاویے یا نظریے کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے اس بات کا انتظار کرے کہ خود فن پارہ اسے کون سے زاویے کے استعمال پر مجبور کرتا ہے...... ("تنقید کیا ہے" مشمولہ "تنقید اور مجلسی تنقید" ص ۱۶)۔

اس سے ظاہر ہے کہ تخلیق اپنے بطون میں اترنے کا جو راستہ فراہم کرتی ہے، وہ دھیرے دھیرے کشادگی کے ماحول میں داخل کر دیتا ہے: ایسے میں ناقد کا متحرک زاویہ قائم بالذات نہیں رہ سکتا، اب فن پارے کی گہرائیوں اور پھیلاؤ کے تقاضے مختلف اور ممکن تنقیدی زاویوں کو ایک دوسرے میں مدغم کر کے معنی کی تخلیقِ نو کے فرائض انجام دینے کے لیے ناقد کو مجبور کر دیں گے۔ تخلیق کے انشراح کا یہ ایسا مقام ہے جہاں وہی ناقد بہتر کارکردگی کا مظاہرہ کر سکتا ہے جو تنقید کے تمام تر زاویوں کو ممزوج کرنے اور انھیں بروقت استعمال کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ اس تنقیدی صلاحیت کو وزیر آغا امتزاجی تنقید کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

میں نے امتزاجی تنقید اور اکتشافی تنقید کو نظریہ سازی کے عمل سے تعبیر کیا تھا جس پر اعتراض بھی کیا گیا حالاں کہ تصورِ تنقید کو آپ تنقیدی ماڈل کہیے یا زاویۂ نظر، بہر حال اسے نظریے کی بحث سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اگر نظریے میں ادعا کے عنصر کی موجودگی کی وجہ سے یہ اصطلاح غلط ہے تو تھیوری کو بھی ایسے عناصر ماورا قرار نہیں دیا جا سکتا۔ سوسیور، لاکان اور دریدا وغیرہ کے تصورات بھی منطقی استدلال میں کہیں نہ کہیں جبر کی نشان دہی کرتے ہیں، اس لیے انھیں بھی زاویۂ تنقید کہنا مشکل ہے۔ لیکن اس وجہ سے بھی کہ امتزاجی تنقید کو

پہلے سے سوچے ہوئے اُصولوں پر بیک وقت ترتیب دے کر متعارف نہیں کرایا گیا' نظریے کی معنویت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ وزیر آغا کا اِمتزاجی نظریہ تنقید کسی منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں' کیوں کہ وہ اِبتدا ہی سے تخلیقی عمل کے بارے میں مختلف انداز سے سوچتے رہے ہیں اُور دھیرے دھیرے اُنھیں یہ احساس بھی ہونے لگا تھا کہ تمام رائج تنقیدی نظریات' فن پارے کے تجزیے کے لیے ناکافی ہیں اُور تخلیق اگر مختلف و متنوع معنوی دائروں کو سمیٹ سکتی ہے تو اِس کے لیے کسی اِمتزاجی تنقیدی نقطۂ نظر کا ہونا ضروری ہے۔ چُنانچہ مغرب میں تھیُوری کی گونج کے ساتھ ہی اُنھوں نے اِمتزاجی تنقید کی ضرورت پر زور دینا شروع کر دیا اُور رفتہ رفتہ اُن کے خیالات میں اِستحکام آتا چلا گیا' اُور آج اُن کے نظریے کی جامعیت اُور کُشادگی کا احساس اُردو کے ہر طبقے میں کیا جا رہا ہے۔

اُردو کے بیشتر ناقدین نے اِس تنقید کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ اِن ناقدین میں شمس الرحمٰن فاروقی' ڈاکٹر گوپی چند نارنگ' جمیل جالبی' انور سدید' ڈاکٹر فہیم اعظمی' دیوندر اِسر' مناظر عاشق ہرگانوی' رفیق سندیلوی' ناصر عبّاس نیّر' خاور نقیب' اقبال آفاقی' مشتاق قمر' شاہد شیدائی' جمیل آذر' جوگندر پال' حیدر قریشی اُور اقبال متین وغیرہ اَہم ہیں جنھوں نے اِس تنقید کو موضوعِ بحث بنا کر اپنی اپنی آرا کا اظہار کیا ہے۔ اِس تنقید سے متعلق اُٹھنے والے سوالات پر مَباحث بھی ہوئے اُور پھر یہ احساس بھی روز بروز بڑھتا چلا گیا کہ اِمتزاجی نقطۂ نظر کے سلسلے میں وزیر آغا کے خیالات و تصوّرات کو جمع کر کے مبسوط کتاب منظرِ عام پر لائی جائے تاکہ مختلف شبہات کا اِزالہ بھی ہو سکے اُور اِمتزاجی تنقید کی شعریات کو بھی معرضِ بحث میں لایا جا سکے۔ یہ کام رفیق سندیلوی نے ایک ایسے وقت میں مکمل کیا جب اُردو میں تھیُوری اُور مابعد جدیدیت کا ہنگامہ بامِ عُروج پر تھا اُور لاتحریک ناقدوں کا ایک بڑا طبقہ اِمتزاجی تنقید کی حمایت میں صَدائے لبیک بلند کر چکا تھا بلکہ یہاں تک کہ بیسویں صَدی کی آٹھویں دہائی کی نوجوان نسل تخلیقی سطح پر اِمتزاجیت کے عناصر کو قبول کر چکی تھی۔ رفیق سندیلوی کی کتاب "اِمتزاجی تنقید کی شعریات" جولائی ۲۰۰۳ء میں منظرِ عام پر آتی ہے' جس کے مقدّمے میں ناصر عبّاس نیّر نے کہا:

> رفیق سندیلوی نے اِس کتاب میں وزیر آغا کے پُورے تنقیدی نظام کو پیش کیا ہے جو "مسرّت کی تلاش" (۱۹۵۴ء) سے لے کر "معنی اُور تناظر" (۱۹۹۸ء) تک پھیلا ہُوا ہے اُور اِس ضمن میں رفیق سندیلوی نے جو طریق کار اِختیار کیا ہے' وہ بہ یک وقت "مائیکرو" اُور "میکرو" ہے یعنی اُنھوں نے وزیر آغا کی تنقیدی فکر کے تاریخی سیاق و سباق اُور زمانی اِرتقائی مراحل' کو نشان زد کیا' معاصر اَدبی اُور علمی فکر کے وسیع تناظر سے اُس کے رشتے کو ملحوظ رکھا اُور وزیر آغا کے فکری اِمتیازات کا باریک بینی سے تجزیہ بھی کیا ہے...... (صفحہ ۱۰)۔

اِس سے اَندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ رفیق سندیلوی نے کس محنت' خلوص اُور لگن سے یہ کتاب تحریر کی ہے! اُنھوں نے

تمام تنقیدی دبستانوں اُور مختلف تنقیدی رُجحانات کا غائر مطالعہ کیا ہے۔ ظاہر ہے' اُن جیسا شاعر نابغہ ہی اِمتزاجی تنقید سے متعلق وزیرآغا کے اُن خیالات کو' جو مختلف کُتب اور مضامین میں وقتاً فوقتاً معرضِ اظہار میں آتے رہے' یک جا کر کے نہ صرف اِس تنقید کی شعریات مرتّب کرسکتا تھا بلکہ دُوسری تنقیدوں کے مقابل اِس کی اہمیت' اِفادیت پر بھی سائنٹفک اِستدلال کے ساتھ بحث کرسکتا تھا۔ سو اُنھوں نے اِس فریضے کو کامیابی کے ساتھ پُورا کیا۔ وزیرآغا کی نظری اُور عملی تنقیدوں کا دائرہ بے حد وسیع اُور متنوّع ہے۔ اُن کے تنقیدی نظام کے بطون میں اُتر کر رفیق سندیلوی نے وزیرآغا کے تنقیدی عمل اُور خیالات وافکار میں گہرے روابط پر جامع بحث کی ہے اُور اِس مغالطے کو بھی دُور کر دیا ہے کہ اِمتزاجی تنقید بہ مزاج، مغربی تھیوری کے مُشابہ ہے یا اِکتشافی تنقید کو اِس تنقید کے مقابل رکھا جاسکتا ہے۔ اُن کے دلائل کو دُہرانے کے بجائے اِمتزاجی تنقید کی وسعت کے سلسلے میں رفیق سندیلوی کی کتاب سے صرف یہ اِقتباس پیش کر دینا کافی ہے:

> اِمتزاجی تنقید' طے شُدہ یا کسی خاص وضع کا وظیفہ نہیں' یہ قرأت کا ایک وسیع تر نظام یا ڈسپلن ہے اُور مطالعے کا ایک اِمتزاجی طریق ہے۔ اُدب کی تخلیق کے عقب میں کسی ایسے سسٹم یا بلیو پرنٹ کا متقاضی ہے جو سادگی و یکتائی سے لبریز بھی ہو اُور اُسرار سے مملُو بھی۔ یہی وجہ ہے کہ اِمتزاجی تنقید جہاں نقدُالاَدَب کے تمام زاویوں مثلاً رُوسی ہیئت پسندی' نئی تنقید' اُسطوری تنقید' ساختیاتی تنقید' پس ساختیاتی تنقید' نئی تاریخیت کی حامل تنقید' نو مارکسی تنقید اُور نسوائی تنقید کے قابلِ قبول حربوں سے روشنی اُور توانائی حاصل کرتی ہے' وہاں اِنتہا پسندی سے گریز کرتے ہُوئے نفسیاتی' عمرانی اُور اخلاقی دبستانوں سے بھی اِستفادہ کرتی ہے اُور تنقید کے Extrinsic اُور Intrinsic رویّوں کو ملا کر تخلیق کو وسعتِ قلب و ذہن کے ساتھ زیرِ مطالعہ لاتی ہے۔ یہ تنقید ثقافتی و علمی آفاق کی زائیدہ ہونے کی بنا پر لسانیات' علمُ الانسان' فلسفے' وجودیت' مظہریت' طبعیات اُور اِنفرمیشن تھیوری سے بھی فائدہ اُٹھاتی ہے......(ص ۵۹)۔

وزیرآغا کی اِمتزاجی تنقید' کشادگی اُور اَفلاطون سے دریدا تک کے فکری نظاموں کے اِنجذاب کی لچک' قدیم نظریاتِ نقد و نظر اُور ساختیات و پسِ ساختیات اُور ساخت شکنی پر مشتمل جدید لسانی و اَدبی تصوّرات کے محدُود مطالعات ہی کا نتیجہ نہیں' یہ نظریات سے متعلق فلکیاتی' نفسیاتی' حیاتیاتی' طبعیاتی' ریاضیاتی اُور بشریاتی عُلوم سے متعلق نئے سائنسی تجربات و مشاہدات کے براہِ راست گہرے مطالعوں سے نتائج اَخذ کرنے کی فطری صلاحیتوں اُور تخلیقی عمل میں ذہنی قوتوں کے پُراَسرار عوامل کی تفہیم کی آمیزش کا حاصل بھی ہے۔ ساختیاتی مفکّر (مرحُوم) ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اِس تنقید کی جامعیت کا مطالعہ پیش کرتے ہُوئے لکھا تھا:

> تنقید کو خانوں میں تقسیم کرنے سے بہت سے مشمولہ نقطوں کی یا تو تکرار ہوتی ہے یا اُنھیں تنقیدی ٹریڈ مارک کی وجہ سے نظرانداز کرنا پڑتا ہے۔ لہٰذا تنقید اِمتزاجی ہونی چاہیے۔ یہ تھیُوری شاید اُس تنقیدی رویّے کے دھائے کے مخالف ہو جو مغرب میں پروان چڑھ رہا ہے لیکن اِمتزاجی تنقید میں ایک جامعیت نظر آتی ہے۔ وزیرآغا نے

جُزئیات کے کُل میں سا کر گسٹالٹ' نفسیات یا ساختیاتی فکر کی ساخت کی سالمیت (wholeness) کی تھیوری کے مطابق' اِمتزاجی تنقیدی جُزئیات کے مرکّب "کُل" کو جُزئیات سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اُردو ادب میں اِمتزاجی تنقید' ایک اہم جدید تھیوری ہے جو ساختیاتی تھیوری کے "کُل" کے نظریے کے عام ہونے سے پہلے پیش کی گئی تھی' اس لیے جدید فکر میں اس کی اہمیت اور زیادہ ہو جاتی ہے.....(بحوالہ "رائدینِ جدیدیت' وزیر آغا" مطبوعہ "صریر" کراچی' شمارہ فروری ۲۰۰۰ء' ص ۵۷)۔

وزیر آغا کی علمی و فنی بصیرت اور مختلف نظریاتی عُلوم پر بحث کے ساتھ اِجتہادی رویّوں کا اندازہ اُن کی تحریروں کے مطالعے کے بغیر ناممکن ہے۔ اِس بحث سے قطع نظر یہاں ایک سوال اَز خود اُبھرتا ہے کہ وزیر آغا کا اَدبی سفر اُس وقت شرُوع ہوتا ہے جب ترقی پسند تحریک عرُوج پر تھی اور پھر جدیدیت کی لہر نے اُس کے خاتمے کا اِعلان کر کے ایک نئی اَدبی فکر کو روشن کیا اور پھر مابعد جدیدیت کے مَباحث کو فروغ ملنا شرُوع ہو گیا اور آج یہ نظریات بھی اَپنا اَدبی جواز کھونے لگے ہیں لیکن کیا بات ہے کہ وزیر آغا اِن تحریکوں کے ناقدین میں کہیں بھی اَپنی شمولیت درج کراتے نظر نہیں آتے؟

آج جب اِمتزاجی تنقید' اَپنی اَہمیت و اِفادیت کا احساس بیدار کر چکی ہے اور ہم کم و بیش سات دہائیوں کی اَدبی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں دو طرح کے ناقدین نظر آتے ہیں: ایک وہ جو اَپنے تحریکی نظریات پر آج بھی اٹل ہیں اور دُوسرے وہ جو رُجحان یا نظریے کی تبدیلی کے ساتھ سابقہ موَقف کو تیاگ چکے ہیں۔ یہ دونوں گروہ' مغرب پرستی کے زُمرے سے تعلق رکھتے ہیں لیکن تحریکوں کے شانہ بہ شانہ ایک اَیسا طبقہ بھی موجُود رہا ہے جو نئے نظریات پر قربان ہونے کے بجائے ایک سے زائد نظریات کے ساتھ تنقیدی رُجحان کو پروان چڑھاتا رہا ہے یعنی جس کے نزدیک کسی بھی نظریے کے رُجحان کی کلیت پر اِصرار کے بجائے قابلِ قبول اَجزا کی اَہمیت سے اِستفادہ اَور سابقہ تنقیدی خیالات سے مشارکت و ہم آہنگی کے ساتھ معتدل تنقیدی عمل کا احساس نمایاں نظر آتا ہے۔

وزیر آغا جہاں تخلیقی سطح پر ہمیشہ سے اِمتزاجیت کے وسیع و آفاقی اُصولوں پر قائم رہے ہیں' وہیں تنقید میں بھی نظریاتی اَور عملی سطح پر اُن کا موَقف اِدعائیت و محدودیت کے عناصر سے پاک رہا ہے۔ اگر وہ بھی کسی تحریک یا رُجحان کی نمائندگی کر رہے ہوتے تو اِمتزاج کی تنقیدی تھیوری کبھی وُجود میں نہ آ سکتی۔

اسلم حنیف

اِمتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر

بیسویں صدی میں غیر طبقاتی معاشرے کو وجود میں لانے کی کوشش اِمتزاجی اکائی کی طرف ایک اہم قدم تھا جو بہ وجوہ کامیاب نہ ہو سکا لیکن اِمتزاجی رویّے کے اثرات سیاسی، فکری اور اِنتقادی شعبوں پر ضرور مرتسم ہوئے۔ سیاسی سطح پر بڑی بڑی سلطنتوں کا وہ مخصوص انداز باقی نہ رہا جس میں "مرکز" نے سلطنت کی ساری ساخت پر تسلّط قائم کر رکھا تھا۔ اِس تسلّط کو برقرار رکھنے کے لیے "مرکز" کی عسکری قوت نے بھی ایک اہم رول ادا کیا تھا۔ مگر دُوسری جنگِ عظیم کے بعد جب سلطنتیں ٹُوٹیں تو اِس کے نتیجے میں معاشرتی نظام پارہ پارہ تو نہ ہوئے مگر ایک نئی وضع کی اِمتزاجی اکائی پر منتج ہوتے دِکھائی دینے لگے۔ اِس اِمتزاجی اکائی کی نشان دہی دُوسری جنگِ عظیم سے پہلے علامہ اقبالؒ نے کر دی تھی جب اُنھوں نے باغ میں صنوبر کو آزاد بھی دیکھا تھا اور پابہ گِل بھی، جس سے اِس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ مختلف خطّے کسی ایک سلطنت میں تمام و کمال ضم ہو کر اپنی اپنی اِنفرادیت سے محروم ہونے کے بجائے ایک ایسی ڈِھیلی ڈھالی ساخت میں نظر آئیں جو غزل کے مشابہ ہو۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل و اکمل ہوتا ہے مگر ردیف قافیے میں مقیّد ہونے کے باعث، پوری غزل سے جڑا ہوا بھی نظر آتا ہے۔ دُوسری جنگِ عظیم کے بعد اِس وضع کی جو اِمتزاجی اکائی اُبھری، اُس کی بہترین مثال یورپی یونین تھی جس میں ہر ملک کی اِنفرادیت بھی برقرار تھی اور سارے ممالک ایک ہی چھتنار کے نیچے جمع بھی ہو گئے تھے۔

بیسویں صدی کی طبیعیات میں بھی اِمتزاج کی طرف جھکاؤ صاف دِکھائی دیتا ہے۔ مثلاً TOE (Theory of Everything) کی تلاش (کائنات کی چاروں بڑی قوتوں یعنی الیکٹرومیگنٹکس، سٹرانگ فورس، ویک فورس اور کششِ ثقل کو باہم آمیز کرنے کی کوشش) شروع ہو گئی تھی اور سٹرنگ تھیوری کے آنے سے پہلے اِن میں سے تین کا اِمتزاج ممکن ہو گیا تھا مگر کششِ ثقل (جس کا پارٹیکل گریوی ٹون ہے) ابھی زیرِ دام نہیں آئی تھی: بیسویں صدی

کے آخری ایام میں سٹرنگ تھیوری نے یہ کارنامہ انجام دیا' تاہم اِس میں کافی وقت لگ گیا۔ شروع شروع میں پانچ[۵] سٹرنگ تھیوریاں سامنے آگئی تھیں اور یہ کہنا بہت مشکل ہو گیا تھا کہ اُن میں سے سچی تھیوری کون سی ہے۔ مگر پھر نوّے[۹] کی دہائی میں ایم تھیوری سامنے آئی جس کا مؤقف یہ تھا کہ پانچوں تھیوریاں سچی ہیں مگر ان میں سے ہر تھیوری ''حقیقت'' کی صرف ایک قاش ہی کو بیان کرتی ہے۔ یہاں اُن نابیناؤں کا قصہ یاد کیجیے جس میں ہر ایک نے جب ہاتھی کو چھُوا تو اُس حصے کی مناسبت ہی سے ہاتھی کو حتمی طور پر بیان کیا جس تک اُس کی رسائی ہُوئی تھی مگر ''دیکھنے والوں'' کو پُورا ہاتھی دِکھائی دے گیا تھا۔ یہی حال پانچوں سٹرنگ تھیوریوں کا تھا جن میں سے ہر ایک نے حقیقت کے صرف ایک ہی پہلو کو بیان کیا۔ ایم تھیوری کا مؤقف یہ تھا کہ یہ پانچوں تھیوریاں دراصل سُپر سٹرنگ تھیوری کی توسیعات ہیں۔ یوں دیکھیں تو انکشاف ہوتا ہے کہ ایم تھیوری نے اِمتزاج کی طرف ایک اَہم قدم اُٹھایا۔ اِس نے نہ صرف یہ اِنکشاف کیا کہ سٹرنگز وہ دھاگے ہیں جن سے Spatial Fabric وُجود میں آیا ہے بلکہ یہ بھی بتایا کہ اصل حقیقت' سٹرنگز کی شیرازہ بندی ہے جو زماں اُور مکاں سے ماورا ہے' اُور جب سٹرنگز vibrate کرتے ہیں تو زماں اُور مکاں وُجود میں آتے ہیں۔ برائن گرین (Brian Greene) نے اپنی کتاب *The Elegant Universe* میں سٹرنگ تھیوری کو یُوں بیان کیا ہے:

> String theory is the unified theory of the universe postulating that fundamental ingredients of nature are not zero-dimentional point particles but tiny one-dimentional filaments called 'strings'. String theory harmoniously unites 'quantum mechanics' and 'genaral relativity' the previously known laws of the small and large, that are otherwise incompatible.

گویا ایم تھیوری ر سُپر سٹرنگ تھیوری نے کائنات کی چاروں قوتوں کو ہم آہنگ اُور باہم مربوط دِکھا کر اس کے اِمتزاجی پیٹرن کا احساس دِلایا' نیز اِس اِنکشاف نے ''رِشتوں کے جال'' کے تصور کو پیش منظر میں لا کر' اِمتزاج کی ہیئت کو بھی بیان کر دیا: سب سے بڑی بات یہ ہوئی کہ سُپر سٹرنگ تھیوری' ایک اِنتہائی پُراَسرار توازُن کے اُصول یعنی Symmetry Principle سے ماخوذ نظر آنے لگی جس کا مطلب یہ ہے کہ زماں اُور مکاں کے وجود میں آنے سے پہلے ہی ''حقیقت'' ایک عظیم پُراَسرار توازُن کا دُوسرا نام تھا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں طبیعیات اُور مابعدُ الطبیعیات میں کوئی فرق موجود نہیں تھا۔

بیسویں صدی کے لسانی مباحث میں بھی اِمتزاج کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔مثلاً سوسیور کا موقف یہ تھا کہ لانگ، جو زبان کا نظام یا سسٹم ہے، نظروں سے اوجھل ہوتا ہے مگر پارول یعنی گفتگو یا عبارت میں اپنی موجودگی کا احساس دِلاتا ہے۔اِس کی بہترین مثال ہاکی یا فٹ بال کا میچ ہے جس میں کھیل (پارول) کے بنتے بگڑتے رِشتوں یعنی Interactions میں کھیل کی گرامر یا سسٹم کو بہ آسانی پڑھا جا سکتا ہے۔اِس کھیل کے دوران میں جب گرامر یا سسٹم کے کسی قاعدے کی خلاف وَرزی ہوتی ہے (جسے کھیل کی زبان میں فاؤل کہا جاتا ہے)، تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔لانگ اور پارول کا یہ انوکھا اِمتزاج کسی شعوری کاوِش کا نتیجہ نہیں، یہ ایک فطری عمل کا زائیدہ ہے۔

اِس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سمندر کی سطح پر لہروں کا کبھی ختم نہ ہونے والا کھیل جاری ہوتا ہے جس کے عقب میں پانی کے سِوا کچھ نہیں ہوتا۔مراد یہ کہ پانی کی لانگ اُس کے پارول کی صورت میں "تماشا" دِکھا رہی ہوتی ہے۔آپ چاہیں تو اِس میں صوفیانہ تصورات کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں۔

اِمتزاج کے حوالے سے سوسیور کی ایک اور عطا یہ ہے کہ اُس نے زبان کو دو زمانی یعنی Diachronic کے بجائے یک زمانی یعنی Synchronic قرار دیا اور یہ بات بیسویں صدی کے مزاج کا حصہ تھی۔بیسویں صدی میں، رِشتوں کی مدد سے، تمام شعبوں میں ایک ایسی ساخت کو وُجود میں لانے کی رِوش عام تھی جس میں واحد مرکز کے بجائے اَن گنت مراکز کے ربطِ باہم ایک طرح کی Intertextuality اُبھر آئے۔فلسفے کے میدان میں بھی یہی صورت حال اُبھری جب برگساں نے کہا کہ مُرورِ زماں یعنی SerealTime تو ماضی، حال اور مستقبل پر مشتمل ہے مگر زمانِ مسلسل یعنی Duration ایک ایسی موجودگی ہے جو بٹی ہوئی نہیں: اِس میں ماضی، حال اور مستقبل، باہم مربوط ہو کر ایک پگھلی ہُوئی کیفیت بن گئے ہیں۔

سماجیات میں دُرکھیم نے سُوسائٹی کے بارے میں کہا کہ یہ ایک اِجتماعی معاشرتی نظام یا سسٹم کا نام ہے اور اَفراد کی جملہ سَرگرمیاں اِس معاشرتی نظام کے حوالے ہی سے وُجود میں آتی ہیں۔سوسائٹی اور فرد کا رشتہ بھی بیسویں صدی کے عام مزاج کے عین مطابق تھا جس میں نہ تو فرد مطلق العنان ہوتا ہے اور نہ ہی سوسائٹی۔اُنیسویں صدی کی سُوسائٹی میں فرد کی بالادستی قائم تھی جبکہ بیسویں صدی کے اِشتراکی نظام میں

سوسائٹی کی بالادستی قائم ہوئی: پوری بیسویں صدی کی جہت کو سامنے رکھیں تو اِن دونوں میں ربط باہم کی صورت پیدا ہوئی جو اِمتزاج کی طرف ایک اہم قدم تھا۔

بیسویں صَدی کی نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی۔ اُس نے شعور کی مطلق العنانی پر کاری ضرب لگائی جب اُس نے کہا کہ شعور کے عقب میں لاشعور کا ایک وسیع منطقہ موجود ہے جو شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ فرائیڈ کے بعد جب یونگ نے لاشعور کے علاوہ اِجتماعی لاشعور کا بھی ذِکر کیا تو گویا اُس نے فرائیڈ کے لاشعور کو مزید گہرا اور کشادہ کر دیا: اَب کُھلا کہ فرد کے شعوری اِقدامات' خود کار اور خود کفیل نہیں ہوتے' یہ اِجتماعی لاشعور سے ہم رِشتہ ہوتے ہیں جو نسلی تجربات کا ایک گودام ہے۔ غور کیجیے کہ بیسویں صَدی کی نفسیات نے اصلاً فرد اور معاشرے کے رِشتے ہی کو بیان کیا لیکن نفسیاتی دائرۂ کار کے حوالے سے!

جہاں تک اِمتزاجی تنقید کا تعلق ہے' یہ بیسویں صَدی کی مندرجہ بالا اِمتزاجی صورتِ حال کا منطقی نتیجہ ہے۔ اِس صورتِ حال میں جُملہ علوم' واحد مرکز کے قدیم تصور سے ہٹ کر ایک ایسی ساخت کو پیش منظر میں لائے ہیں جس میں اُفقی اور عمُودی خطوط ایک دُوسرے کو کاٹ رہے ہیں' اور نتیجے میں "ایک"، "انیک" میں منقسم نظر آرہا ہے۔ طبعیات نے اس صورتِ حال کو "رِشتوں کا جال" کہا ہے' لسانیات نے اِسے لانگ اور پارول کے رِشتے میں اُبھرے ہوئے پایا ہے اور فلسفے نے "زمانِ مسلسل" کے تصوّر میں دیکھا ہے؛ سماجیات میں فرد' اِجتماعی معاشرتی نظام سے جڑا ہُوا دِکھائی دیا ہے' نفسیات میں شعور اور اِجتماعی لاشعور کا رِشتہ اُبھر آیا ہے اور اَساطیر میں جُملہ اَساطیر ایک ہی مہا اَسطور سے ماخوذ نظر آئی ہیں...... ایسی صورتِ حال میں اِمتزاجی تنقید آہستہ آہستہ لیکن یقینی طور پر سامنے آگئی ہے: آیئے دیکھتے ہیں کہ یہ کیسے ہوا!

اُنیسویں صَدی کے ربعِ آخر میں مائل بہ مرکز ساخت کی بالادستی قائم تھی' نیز بقائے بہترین کے تصوّر کو فروغ حاصل تھا' بعد ازاں جس کا منطقی نتیجہ، سُپرمین کی صورت میں سامنے آیا۔ اَدب کے مقابلے میں مصنّف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور یہ جاننے کی روِش عام تھی کہ تاریخی تناظر میں اُسے کیا مقام حاصل تھا۔ اُنیسویں صَدی حرکت و حرارت کی صَدی تھی جس نے تاریخ کی کارکردگی پر توجہ مبذول کی' مرُورِ زماں کے حوالے سے تغیر کے عمل کو دیکھا اور "مرکز" کو اِسی حوالے سے ایک Pivotal Point قرار دیا'

مگر بیسویں صدی میں مرکز گریز جہت سامنے آئی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے متن کی پوری میکانکی ساخت پر غور کیا کہ اِس کے اَجزا کی کارکردگی کس طرح وُجود میں آتی ہے: اِس نے متن کے مادّی وُجود کو سب کچھ سمجھتے ہوئے یہ مؤقف اختیار کیا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات متن کو لسانی سطح پر "نامانوس" بنانا ہے' اور نہ صرف تاریخی عمل کو مسترد کیا بلکہ تخلیق کے عقب میں کسی اور محرک کی موجودگی سے بھی اِنکار کر دیا' نیز اِس کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ تصنیف اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خود کار بھی ہے اور خود کفیل بھی۔ لسانی وجود کو کھولنے اور اِس کے کَل پرزوں کی باہمی کارکردگی کو دیکھنے کا یہ عمل مغربی تنقید میں اُبھرنے والی Intertextuality کی طرف اوّلیں پیش رفت کی حیثیت رکھتا ہے۔

اِس کے بعد "نئی تنقید" نے متن یا Text کے اَجزائے ترکیبی کی تفہیم کی طرف ایک اَہم قدم اُٹھایا مگر جہاں رُوسی ہیئت پسندی نے یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح متن کی میکانکی ساخت میں موجود پُرزوں کی کارکردگی متن کو "نامانوس" بناتی ہے' وہاں "نئی تنقید" نے متن کی اس پیچیدہ بُنت کاری کا اِحساس دلایا جو معنی آفرینی کی محرک تھی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا لیکن نئی تنقید نے متن کو اِس مقصد کے ساتھ کھولا کہ اِس کے بطون میں رعایتِ لفظی' قولِ مُحال' تناؤ اور اِبہام وغیرہ کے عمل اور ردِّ عمل سے پُھوٹنے والے معانی کو بے نقاب کیا جائے۔ یُوں دیکھیے تو نئی تنقید نے متن کے لسانی وُجود میں معنی آفرینی کے وظیفے کی اَہمیت کا اِحساس دِلا کر اِس کے دائرۂ کار کو وسعت آشنا کرنے کا اِہتمام کیا۔

مغربی تنقید کے تدریجی پھیلاؤ میں "نئی تنقید" کے بعد ساختیاتی تنقید کو بڑی اَہمیت حاصل ہے' جس نے سوسیور کے پیش کردہ لانگ اور پارول کے تعقلات کی روشنی میں اپنے اِس مؤقف کو پیش کیا کہ متن (پارول) کو مصنّف تخلیق نہیں کرتا' اُسے شعریات (لانگ) تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی Codes اور Conventions پر مشتمل ہوتی ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ رُوسی ہیئت پسندی نے متن کے اَندر جھانکنے کی اِبتدا کی مگر یہ اِبتدا' متن کے لسانی کل پُرزوں تک محدود تھی۔ اِس کے بعد "نئی تنقید" نے مزید غوّاصی کی اور متن کے اَندر معنی آفرینی کے عمل کو نشان زد کیا۔ ساختیاتی تنقید نے مزید غوّاصی کر کے معنی آفرینی کے عقب میں ثقافتی ورثے کا احساس دِلایا۔ تنقید میں ہونے والی یہ غوّاصی' نفسیات کی غوّاصی کے مشابہ تھی کہ

نفسیات میں بھی شعور، پھر لاشعور، اس کے بعد اجتماعی لاشعور میں جھانکنے کی کوشش کی گئی تھی۔ اجتماعی لاشعور، نسلی اور ثقافتی سرمایے پر مشتمل تھا، اور ساختیات نے شعریات کے جس منطقے کا احساس دلایا، وہ بھی ثقافتی عناصر ہی سے عبارت تھا۔ اِس سے اندازہ کیجیے کہ ساختیاتی تنقید نے کس طرح لسانیات اور نفسیات کے تعقلات کو اپنے نظامِ فکر میں جگہ دی! یہی نہیں، اس نے قرأت کے رول کو بھی اہمیت دی اور معنی آفرینی کے عمل کو قاری کی کارکردگی سے مشروط کر دیا۔ ساختیات نے مصنف کی نفی کی مگر متن کی قرأت کے عمل میں ایک طرف شعریات کے مخفی وجود کو نشان زد کیا جو لانگ کے مماثل تھا، نیز متن یعنی Text کی کارکردگی کو پارول کے حوالے سے ایک ایسا وظیفہ قرار دیا جو شعریات کی لانگ کے مطابق تھا، اور دوسری طرف قاری کی حیثیت کو اُجاگر کیا جو متن کی تخلیقِ مکرر کرتا ہے۔ ساختیات کا یہ نظریہ امتزاجی تنقید کی طرف ایک اہم قدم تھا؛ تاہم جس طرح شروع شروع میں طبیعیات کے TOE میں گریوی ٹون (Graviton) کی حیثیت ایک ایسے عنصر کی تھی جو باقی تین قوتوں سے ہم آہنگ نہیں ہو رہا تھا، اُسی طرح ساختیات میں متن اور قاری تو شامل تھے مگر مصنف شامل نہیں ہو پا رہا تھا۔ یہ بات امتزاجی تنقید کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ اس نے مصنف، متن اور قاری...... ان تینوں کو باہم آمیز کر کے، تنقید کو TOE کے مرتبے پر فائز کر دیا۔

امتزاجی تنقید کا موقف ہے کہ تخلیق کاری میں مُصنف، متن اور قاری، تینوں برابر کے حصے دار ہیں۔ ان تینوں میں ایسی Intertextuality ہے جس سے اِنکار ممکن نہیں۔ امتزاجی تنقید کو ساختیات کے اِس نظریے سے اختلاف ہے کہ تخلیق کاری میں مُصنف کی حیثیت صفر کے برابر ہوتی ہے۔ ساختیات یہ کہہ رہی تھی کہ مُصنف، کہنے کو تو اپنا منفرد وجود رکھتا ہے لیکن دراصل وہ شعریات کے اجزائے ترکیبی کا ہیولا ہے اور تخلیق کاری اصلاً شعریات کی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ یوں گویا ساختیات نے مُصنف کی موت کا اعلان کر دیا۔ دیکھا جائے تو اس اعلان میں نطشے کے اُس اعلان کی صدائے بازگشت صاف سُنائی دیتی ہے جو اس نے خُدا کے حوالے سے کیا تھا۔ امتزاجی تنقید کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شعریات، جو ثقافتی کوڈز اور کونشنز سے عبارت ہے، تخلیق کے جوہر کی ضامن ضرور ہے مگر یہ جوہر براہِ راست تخلیق کاری پر منتج نہیں ہوتا؛ اِسے لامحالہ مصنف کے تخلیقی عمل کا محتاج ہونا پڑتا ہے۔ اس مسئلے کو ایک مثال سے بہ آسانی حل کیا جا سکتا ہے۔ فرض کیجیے کہ شعریات،

اُون کے دھاگے پر مشتمل ہے: یہ دھاگا براہِ راست سویٹر کی بُنت کاری پر منتج نہیں ہوتا' اِسے اُن سلائیوں کے عمل میں سے گزرنا پڑتا ہے جو سویٹر بُننے والے کے ہاتھوں میں ہوتی ہیں۔ چُناں چہ جب سویٹر بُننے کا عمل شروع ہوتا ہے تو سلائیوں کی کارکردگی محض میکانکی عمل نہیں ہوتا' اِس میں سویٹر بُننے والے کی تخلیقیت بھی شامل ہوتی ہے۔ گویا تخلیق کاری کے دَوران میں شعریات کے اِجتمائی محرکات میں مصنف کی ذات کے دھاگے بھی شامل ہو جاتے ہیں یعنی اُس کی زِندگی کے سانحات' اُس کا مطالعہ' وِژن اُور زاویۂ نگاہ' سب فعّال عناصر کے طور پر اُس کے تخلیقی عمل کا جُزو بن جاتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں شعریات کے منفعل عناصر اُور مصنّف کی زِندگی کے فعّال عناصر' ایک دُوسرے میں جذب ہو کر ایک اَیسے عالم کو وُجود میں لاتے ہیں جسے صورت پذیر کرنے کے لیے مصنّف کا تخلیقی عمل متحرک ہو جاتا ہے۔ ایسے میں مصنّف' مستقیم دھاگے کو قوسوں اُور گرہوں میں منقلب کر کے ایسی "تخلیق" کو وُجود میں لاتا ہے جس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل ممکن ہوتی ہے۔

پچھلی کئی دہائیوں پر پھیلی ہُوئی مغربی تنقید نے اوّل اوّل مُصنّف کو مرکزِ نگاہ بنایا' اِس کے بعد متن یا Text کی بالادستی قائم کی' اَور پھر قاری کو مرکزی حیثیت تفویض کی۔ اِمتزاجی تنقید نے تخلیقی عمل میں مصنّف' متن اُور قاری' تینوں کو شامل کر کے اَیسی مثلث کو سامنے لانے میں کامیابی حاصل کی' جس کے تینوں اَطراف ایک سی اَہمیت کے حامل تھے۔

اِمتزاجی تنقید کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ "لاتحریک" ہے جس کا مطلب ہے کہ یہ کسی تحریک کی تابعِ مُہمل نہیں۔ پوری بیسویں صدی میں مختلف نظریوں کی حامل تنقید کا رواج رہا ہے یعنی مارکسی' نفسیاتی' رُومانی' ہیئتی' اُسطوری یا موجودی تنقید میں سے' کسی ایک کے حق میں آواز بلند کرکے اُور اُس کے دائرۂ کار کے اَندر رہ کر تنقید لکھی جاتی رہی ہے۔ اِمتزاجی تنقید اِس قسم کی کسی بھی تنقید کو مسترد نہیں کرتی۔ یہ صرف اِس بات کا اِظہار کرتی ہے کہ فقط ایک تحریک یا نظریے کی حامل تنقید "تخلیق" کے محض ایک پہلو پر خود کو مرتکز کر کے' تنقید کے دِیگر اَبعاد سے رُوگردانی کی مرتکب ہوتی ہے۔ اِس کا مَوقف یہ ہے کہ جملہ تنقیدی تھیوریاں' اِمتزاجی تنقید ہی کی توسیعات ہیں۔ تاہم اِمتزاجی تنقید سے مُراد محض مختلف تھیوریوں کی حاصل جمع ہرگز نہیں۔ یہ اُن

سب کی حاصل جمع سے ''کچھ زیادہ'' ہے اور یہ ''کچھ زیادہ'' ہونا اس کا تخلیقی پہلو ہے۔ یوں تو درسی تنقید کو بھی بعض لوگ ''امتزاجی'' کہتے ہیں کہ وہ بھی کسی ایک نظریے کے تابع نہیں ہوتی مگر اُسے اس لیے امتزاجی تنقید قرار نہیں دیا جا سکتا کہ اُس میں ''کچھ زیادہ'' کا عنصر ناپید ہوتا ہے، یعنی وہ تخلیقی تنقید نہیں ہوتی۔ تنقید نگاری کا عمل، تخلیق کاری کے عمل کے مشابہ ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں منفعل نسلی اور ثقافتی تجربات، تخلیق کار کی ذات کے فعال عناصر میں جذب ہو کر جب منقلب ہوتے ہیں تو ''تخلیق'' وجود میں آتی ہے۔ یہی حال امتزاجی تنقید کا ہے جس کی شعریات میں جملہ تنقیدی زاویے، منفعل عناصر کی شکل میں موجود ہوتے ہیں، اور جب اس شعریات میں تنقید نگار کا مطالعہ، وژن، زاویۂ نگاہ وغیرہ شامل ہو جاتے ہیں تو یہ اس قابل بن جاتی ہے کہ ''تخلیق'' کو کھول کر اُسے منقلب کر سکے۔ دوسرے لفظوں میں یہ فن پارے کی ازسرِنو تخلیق کرتی ہے۔ ''کچھ زیادہ'' کا مفہوم اس تقلیب ہی کی روشنی میں واضح ہوتا ہے۔

مصنّف اور نقّاد اصلاً دونوں تخلیق کار ہیں...... اس فرق کے ساتھ کہ مصنّف، شعریات کو بروئے کار لا کر، اُس میں اپنی ''کہانی'' کو آمیز کر کے، متن تخلیق کرتا ہے جبکہ نقّاد، اپنے تخلیقی باطن میں موجود، نقد و نظر کی شعریات کے برتے پر متن کو کھولتا اور اس کے اَن چھوئے اور اَن دیکھے ابعاد کو روشن کر کے ''تخلیق'' کو ازسرِنو تخلیق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

☆☆☆

اِجتماعی شعور کی ساخت

اِجتماعی شعور یا Collective Consciousness کیا ہے؟...... اصلاً یہ ایک تہ در تہ نظام ہے جس کا دائرہ مسلسل کشادہ ہو رہا ہے۔ اِس کی قدیم ترین سطح کو آگاہی (awareness) کہنا مناسب ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو اِنسان کو حِسیّات کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ اِن حِسیّات میں بنیادی حِس لامسہ ہے جو اِرد گرد کی اَشیا کو چھُو کر اُن کی موجودگی سے آشنا ہوتی ہے مگر اِس کی زد محدُود ہے۔ چناں چہ اِنسانی جسم نے لامِسہ کو ثانوی حِسیّات سے لیس کیا ہے تاکہ لمس کا دائرہ وسیع ہو سکے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اِنسانی جسم، سامِعہ کی مدد سے دُور کی اَشیا کو سنتا ہے اور شامّہ کی مدد سے اُنھیں سونگھتا ہے مگر اِس سلسلے میں جس حِس کو بہت زیادہ اَہمیت ملی ہے، وہ باصِرہ ہے: ویسے بھی اِنسانی دماغ Eye-Brain ہے جو باہر کی "موجودگی" کا اِدراک، باصِرہ کے ذریعے کرتا ہے (اصلاً یہ بھی لامسہ ہی کی توسیع ہے کیونکہ باصِرہ کی مدد سے اِنسانی جسم "باہر کی دُنیا" کو محسوس کر رہا ہوتا ہے)۔ تاہم محض دیکھنے یعنی فاصلے سے محسُوس کرنے سے کچھ نہیں ہوتا جب تک کہ شعور، شے کو دُوسری اَشیا سے الگ کر کے اُس کا اِدراک کرنے پر قادِر نہ ہو۔ لہٰذا جُڑی ہُوئی "موجودگی" کے اَجزا کو فرق کی بِنا پر الگ الگ کرنا اِنسانی شعور کا دُوسرا وظیفہ ہے مگر وہ محض الگ الگ نہیں کرتا، وہ ہر شے کو منفرد پہچان یا identity بھی عطا کرتا ہے: یہ عمل اِنسانی شعور کا تیسرا وظیفہ ہے۔

ایک اَور زاویے سے دیکھیں تو اِنسانی دماغ، جدلیاتی عمل کا گرویدہ ہے، پہلے باہر کی موجودگی کو محسُوس کرتا ہے، پھر اُسے جاننے کے لیے جڑواں متخالف یعنی Binary Opposites کو وُجود میں لاتا ہے اَور پھر اِس دُوئی یا عدم تسلسل کے باعث جو خلا پیدا ہوتا ہے، اُسے بھر کر "موجودگی" کو بحال کر دیتا ہے: اِس عمل سے موجودگی کا اِدراک، محسُوساتی سطح سے اُوپر اُٹھ کر ذہنی سطح پر ہونے لگتا ہے اَور یُوں دماغ کی

مخصُوص کارکردگی کے باعث حسی شعور، ذہنی شعور میں منتقل ہو جاتا ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ اِنسانی دماغ، جس کی مدد سے اِنسان اپنے شعور کے دائرے کو وسیع کرتا ہے، بجائے خود کیا شے ہے اور اِس کے تفاعل کی نوعیت کیا ہے؟

حیاتیاتی سطح پر دماغ کی ساخت کے بارے میں خاصی جان کاری مہیا کی جا چکی ہے مگر اِس کی اُس مخصُوص کارکردگی کے بارے میں ابھی حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکا جو ذہن یعنی mind کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے۔ بس یُوں سمجھ لیجیے کہ ذہن ایک طرح کا نُورانی ہالہ ہے جو دماغ کے اندر موجود نیورانز (Neurons) کے گرد نمودار ہوتا ہے، بعینہٖ جیسے مقدّس ہستیوں کی تصاویر میں سَر کے گرد ایک نُورانی ہالہ نظر آتا ہے۔

اِنسانی دماغ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اِس کا اِرتقائی سفر نپے تُلے قدموں کا سفر نہیں، یہ ایسی جَستوں کا سفر ہے جن کی کارکردگی کے بارے میں پیش گوئی کرنا ممکن نہیں۔ تاہم اِنسانی دماغ، اَب تک تین واضح جَستیں بھر چکا ہے: پہلی جَست وہ تھی جب یہ Reptilian دماغ میں ڈھل کر سامنے آیا، دُوسری وہ جب اِس نے Mammalian دماغ کا رُوپ دھارا اور آخری وہ جب یہ منطقی (Rational) دماغ کی صُورت میں نمودار ہوا۔

ریپٹیلین دماغ، آگاہی یعنی awareness کے تنے سے پھُوٹنے والی پہلی شاخ تھی۔ اِس میں رینگنے والا Reptile، جبلّت کی ننگی صورت میں کارفرما تھا۔ اِس کا کام خواہش کی فوری تکمیل تھا۔ بعد اَزاں اِس شاخ سے ایک اَور شاخ پھُوٹی جسے Mammalian دماغ کا نام دیا گیا۔ اِس دماغ کی زبان، متخیلہ تھی۔ ہر چند کہ یہ دماغ، جبلّت سے منقطع نہیں تھا کہ اِسے ساری غذا جبلّت ہی سے ملتی تھی، تاہم اِس نے خالص جبلتوں کی دُنیا کے علی الرغم متخیلہ کا ایک جہاں بھی تخلیق کیا۔ یہ دماغ اصلاً ایک خواب کار کا دماغ تھا جو فوری تسکین کو ملتوی کرنے پر مائل تھا۔ خواہش کی فوری تسکین، جبلّت کا تقاضا ہے مگر خواہش کو خواب میں تبدیل کرنا، فوری تسکین کے عمل کو مُلتوی کرنے کے مترادف ہے: یہ جبھی ممکن ہے کہ بنیادی جبلتوں کے مقابلے میں ثانوی جبلتیں وجود میں آجائیں، مثلاً جنسی تسکین کے مقابلے میں محبت یا عشق کے ذریعے تسکین کا حصُول اور آواز کے بھاری متشدد رُوپ کے مقابلے میں لطیف غِنائی رُوپ یعنی موسیقی کی

نمُود وغیرہ۔ اِس دماغ کی خاص خوبی یہ ہے کہ اِس میں ذہن کو جنم ملتا ہے مگر یہ ذہن متخیلہ کی دُھند سے الگ نہیں' لہٰذا اِس میں "مَیں اَور تُو" (I and Thou) کا رِشتہ اُبھرتا ہے اَور یہ وہی رِشتہ ہے جو بچّے اَور اُس کی ماں میں قائم ہوتا ہے: بچّے کےلیے اُس کی ماں الگ بھی ہے اَور اُس سے جُڑی ہُوئی بھی! محبت کا رِشتہ اَور کُل میں جذب ہونے کا مَیلان' اِس دماغ کا اِمتیازی وصف ہے مگر اِس دماغ کے پاس "زبان" موجود نہیں' یوں سمجھیے کہ جبلّت کے بھاری وُجود پر مہین سی چادر ڈال دی گئی ہے۔ جبلّت نے ماحول کو موافق اَور ناموافق میں تقسیم کیا تھا؛ متخیلہ نے اُسے روشنی اَور سایے میں' کُل اَور جزو میں' حقیقت اَور خواب میں تقسیم کیا مگر اِس طَور کہ سایہ' روشنی کے ساتھ؛ جُزو' کُل کے ساتھ اَور خواب' حقیقت کے ساتھ جُڑا ہُوا نظر آیا۔

اِنسانی دماغ کے حیاتیاتی اِرتقا میں اگلا مرحلہ وہ تھا جب دائیں دماغ کی شاخ سے ایک اَور شاخ اچانک پھُوٹی جسے منطقی دماغ (Rational Brain) کہا گیا ہے۔ یہ دماغ ایک طرح کا کمپیوٹر تھا جسے اِنسان آہستہ آہستہ بروئے کار لایا۔ اِس بائیں دماغ کی تحویل میں "زبان" بھی تھی یعنی یہ دائیں دماغ کا نُطق تھا۔ تاہم اِس کی اَپنی منفرد حیثیت بھی تھی کہ یہ منطق کے آلات سے لیس تھا اَور حقیقت کو "مَیں اَور تُو" (I and thou) کے بجائے مَیں اَور شَے (I and It) میں تقسیم کرنے پر قادِر بھی! آخر آخر میں اِس نے شَے یا It کو اِس طَور دیکھا کہ IT کی آئی (I) وجود میں آگئی۔

بائیں دماغ میں نمُودار ہونے والی "مَیں اَور شَے" کی تقسیم' دائیں دماغ کی "مَیں اَور تُو" کی تقسیم سے یوں مختلف تھی کہ مؤخرُ الذکر میں رِشتہ' کل اَور جزو کا تھا (وہی قطرے اَور دجلے کا رِشتہ) جب کہ مقدمُ الذکر میں "مَیں" اَور "شَے" جڑواں متخالف (Binary Opposites) کی صورت میں واضح ہو کر ایک دُوسرے کے رُوبہ رُو آ گئے۔ اِنسان کے منطقی دماغ نے پہلی بار جدلیّت کا بھرپور مظاہرہ کیا یعنی "حقیقت" کو پہلے دو[۲] میں تقسیم کیا؛ پھر اُس تقسیم سے جو درمیانی خلا یا Gap نمودار ہوا' اُسے بھر کر ہموار سطح بحال کر دی جو دوبارہ تقسیم ہو گئی اَور جدلیاتی عمل دوبارہ شروع ہو گیا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے ٹریفک کی روشنی' سُرخ اَور سبز میں تقسیم ہوتی ہے اَور پھر زرد رنگ' درمیانی خلا کو پُر کر دیتا ہے اَور روشنی بحال ہو جاتی ہے؛ مگر ٹریفک تو جاری ہے' لہٰذا روشنی سُرخ اَور سبز میں تقسیم ہوتی رہتی ہے۔ بائیں دماغ نے حقیقت کو جاننے کےلیے دیگر شعبوں میں بھی یہی

جدلیاتی طریق آزمایا۔ چناں چہ جڑواں متخالف کا سلسلہ اِس کی فکری ساخت کا اہم ترین تفاعل بن گیا۔ "حقیقت" کو وجود رموجود ُیانگ ریِن ُلانگ رپارول متکلم لفظ رلکھت 'مرد رعورت 'پرش رپرکرتی اَور اِسی طرح Absence/Presence,Profane/Sacred,Object/Subject وغیرہ میں تقسیم کرنا منطقی دماغ ہی کا وظیفہ تھا مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اِس تقسیم میں اِس نے ڈنڈی یُوں ماردی کہ پہلی ٹرم (Term) مثلاً وجود ُیانگ ُلانگ، متکلم لفظ ُمرد اَور پُرش وغیرہ کو اَفضل اَور دُوسری ٹرم یعنی موجود ُین ُپارول ُلکھت ُعورت اَور پرکرتی وغیرہ کو کم تر قرار دے ڈالا۔

"حقیقت" کے اِدراک میں "من وتُو" اَور "من و شے" کے رِشتوں میں ایک بنیادی فرق تھا۔ "من وتُو" میں جُزو اَور کُل کا ربط باہم اُبھرا تھا مگر "من وشے" میں IT اَپنے ٹھوس وجود کے ساتھ آئی (I) سے منقطع ہو کر کھڑا تھا۔ کارٹیزین فلسفے میں "میں سوچتا ہوں' اِس لیے میں ہوں" کے اَلفاظ اِسی رِشتے کی تفسیر تھے جس میں آئی (I) نے IT کو اَپنے مقابل پایا تھا' تاہم اُس نے آئی (I) کو بنیادی اَہمیت تفویض کر دی۔ قبل اَزیں تصوف نے IT کو مایا یا سَراب قرار دے ڈالا تھا مگر کارٹیزین فلسفے نے IT کو آئی (I) کا مدِ مقابل قرار دیا؛ اِس جنگ میں آئی (I) کا اَندازِ تکلّم 'رجز کی صورت اِختیار کر گیا۔

بیسویں صدی میں Subject کی آئی (I) کو بتدریج پیچھے دھکیل دیا گیا۔ چناں چہ نطشے کے اِعلان کہ "خدا مر چکا ہے" سے لے کر Logo-Centrism کو مسترد کرنے اَور اِسی حوالے سے Presence-Cogito' مرکز اَور مصنّف کی نفی کرنے کا سلسلہ آئی (I) کو اُس کی مرکزی حیثیت سے ہٹانے ہی کا مظہر تھا۔ اَب IT کو اَیسا دِیار متصور کر لیا گیا جس کے اَندر ہمہ وقت Interactions ہو رہی تھیں یعنی Becoming کا عمل جاری تھا مگر جس کی ساخت یا سسٹم قائم ُودائم تھا۔ کچھ یہی صورت اِنسانی دماغ کے اَندر بھی نظر آتی ہے جہاں نیورانز کے اِزدحام اَور مسلسل تبدیلی کے عمل کے گرد ذہن (Mind) ایک نُورانی ساخت کی صورت میں موجود ہوتا ہے...... کائنات پر اِس کا اِطلاق کریں تو محسوس ہوگا کہ کائنات میں زبردست تغیرات کے باوجود ایک اِجتماعی ساخت موجود رہتی ہے۔ اِس اِجتماعی ساخت کی ایک آئی (I) بھی ہے یعنی اِسے اَپنی موجودگی کا شعور بھی ہے مگر یہ شعور جُزو یا Individual کا شعورِ ذات نہیں' یہ کُل یا Totality کا شعورِ ذات ہے۔ گویا

اَب اِجتماعی ساخت کی آئی (ا) فعّال ہوگئی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جُزو کی Mind اَور اِس اِجتماعی Mind میں کیا رشتہ ہے...... دُوسرے لفظوں میں اِنفرادی شعور اَور اِجتماعی شعور کا آپس میں کیا تعلق ہے؟

جہاں تک مَیں سمجھ سکا ہُوں، اِنسان کے حوالے سے اِجتماعی شعور (Collective Consciousness) بجائے خود دو حصوں، جبلّی لاشعور اَور سماجی لاشعور میں بٹا ہُوا دِکھائی دیتا ہے۔ لیکن وہ مقام جہاں یہ دونوں مِلتے ہیں، اِنفرادی شعور کی نُمو کا مقام ہے۔ فرائیڈ نے اِنسانی سائیکی کو تین حصّوں یعنی اِڈ، سُپر ایغو اَور ایغو میں تقسیم کیا تھا۔ اِڈ، جبلّی قوتوں کا دِیار تھا، سُپر ایغو، سوسائٹی کے اَحکامات اور اِمتناعات پر مشتمل تھا۔ اِس کا کام اِڈ کی یلغار کے راستے میں بند باندھنا تھا جب کہ ایغو، اِن دونوں قوتوں کے درمیان کھڑا تھا۔ اِڈ، اِس سے خواہش کی فوری تسکین کا مطالبہ کرتا تھا اَور سُپر ایغو اِس پر زور دے رہا تھا کہ اِڈ کی خواہش کو دبائے!

اِس صُورتِ حال کو ایک اَور زاویے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ گونڈوانہ نام کی Tectonic Plate اَور ایشیائی Tectonic Plate اَزمنۂ قدیم سے ایک دُوسرے کو مخالف سمتوں میں دھکیل رہی ہیں نتیجۃً کہ مقام جہاں یہ زور آزمائی ہو رہی ہے، وہاں آہستہ آہستہ ایک اُبھار یا Bulge نمودار ہو گیا ہے: ہم اِس Bulge کو کوہِ ہمالیہ کا نام دیتے ہیں۔ یہ مقام دونوں Plates کے درمیان سدِّ سکندری بھی ہے اَور اپنے درّوں کی مدد سے دونوں میں آمدورفت کا ذریعہ بھی۔ اِس تمثیل کا اِطلاق اگر اِجتماعی شعور کی کارکردگی پر کیا جائے تو صاف نظر آئے گا کہ گونڈوانہ پلیٹ، جبلّی لاشعور کی حیثیت رکھتی ہے اَور آگے بڑھنا چاہتی ہے جب کہ ایشین پلیٹ جو سماجی لاشعور کے مماثل ہے، اُسے اَیسا کرنے سے روک رہی ہے۔ دونوں طرف سے دباؤ پڑنے کے باعث اِن کے عین درمیان، اِنفرادی شعور یا Ego ایک اُبھار یا Bulge کے طَور پر پیدا ہُوا ہے۔ اِنفرادی شعور یا ایغو کا کام جبلّی لاشعور اَور سماجی لاشعور کے درمیان راستے بنانا ہے تاکہ دونوں کی قوت یا Energy ضائع ہونے کے بجائے صَرف ہو سکے۔ اِنفرادی شعور نے اِس کام کی تکمیل کے لیے ثقافت آفریں کردار (CultureProducingAgent) کا فریضہ اَنجام دیا ہے۔ کلچر ایک وسیع اِنسانی عمل ہے جس میں عبادت، اَسطور سازی، فنونِ لطیفہ، یہ سب کچھ شامل ہوتا ہے۔ اِنفرادی شعور کا کام یہ ہے کہ وہ جبلّی لاشعور کی قوت کو سماجی لاشعور کے لیے قابلِ قبول بنائے تاکہ جڑواں متخالف کے

درمیان جو rupture, gap یا شگاف در آیا ہے' پوری طرح بھر سکے یعنی ایسی گزرگاہیں وجود میں آجائیں جو دونوں اطراف کی انرجی کو آپس میں ٹکرانے کے بجائے ایک دُوسرے میں مدغم ہونے پر مائل کریں۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا' وہاں Blockade پیدا ہو جاتا ہے جو ملکی سطح پر آمریت کو جنم دیتا ہے اَور شخصی سطح پر اِنفرادی شعور یا ایغو کو نیوراسس میں تبدیل کر دیتا ہے۔

نوعیت کے اِعتبار سے جبلی لاشعور' مرکز گریز قوت (Centrifugal Force) سے لیس ہے اَور باہر کی طرف بے محابا پھیلنا چاہتا ہے۔ یہ وہ دال یا Signifier ہے جو کسی ایک مدلُول یا Signified میں قید ہونے سے گریزاں ہے۔ یہ کسی ایک معنی کو بطورِ پیغام لے جانے کے بجائے (دریدا کے اَلفاظ میں) Dissemination of Meaning کا کام کرتا ہے۔ دُوسری طرف سماجی لاشعور' مائل بہ مرکز قوت (Centripetal Force) سے لیس ہے اَور مدلُول (Signifieds) کی مرتب اَور متعیّن معنوں کی حامل دُنیا میں قیام کرنا چاہتا ہے۔ اِنفرادی شعور کی کارکردگی اِس بات میں ہے کہ جبلّی لاشعور کے "دال" ثقافتی مظاہر کے پیش کردہ "مدلُول" کو مَس تو کریں مگر سماجی لاشعور کے متعیّن اَور بند مدلُول کی کڑی گرفت میں نہ آئیں یعنی وہ شہد کی مکھی کی طرح ایک پھُول سے دُوسرے اَور پھر اَن گنت دیگر پھُولوں کی طرف راغب تو ہوتے رہیں مگر کبھی مستقل قیام نہ کریں: مطلب یہ کہ معنی کا اِلتوا جاری رہے۔ دُوسرے لفظوں میں اِستعارے اَور تشبیہ کی بند فضا سے نکل کر علامت کے پھیلتے ہوئے منطقوں میں پھرنے کی کوئی صورت نکل سکے۔

بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ "اِجتماعی شعور" ایک اَیسی ساخت کا حامل ہے جو دو واضح حصّوں (جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور) میں بٹی ہُوئی ہے۔ غالباً اِس کی وجہ یہ ہے کہ خود اِنسانی دماغ بھی دو واضح منطقوں (دائیں دماغ اَور بائیں دماغ) پر مشتمل ہے۔ اِن دونوں منطقوں کا تفاعل بھی مختلف ہے اَور مزاج بھی! اِسی طرح "اِجتماعی شعور" کے اَندر جبلّی لاشعور اَور سماجی لاشعور کے دو منطقے ہیں جو مزاجاً ایک دوسرے سے مختلف ہیں: جبلی لاشعور...... خواب کار' آوارہ خرام' اخلاقیات سے بے نیاز (Amoral) اَور کبھی سیراب نہ ہونے والی خواہش کا اعلامیہ ہے' اِس میں تخلیقی جرثومے کی سی بے قراری ہے' یہ ہمہ وقت بیضے یا Signified کی تلاش میں ہے مگر کسی ایک سگنی فائیڈ میں مقید ہو جانے سے گریزاں بھی ہے؛ دُوسری طرف سماجی لاشعور' بیضے

کے مماثل ہے' یہ ایک مبلّغِ اخلاق (Moralist) ہے' جبلی لاشعور کی آوارہ خرامی کو پابہ زنجیر کرنے کا خواہاں ہے' اُس پر "حدُود" کا اِطلاق کرنا چاہتا ہے' اُسے بھونرے کی خصلت ترک کر دینے کی تلقین کرتا ہے۔ گویا جدلیاتی عمل کے یہ دو بنیادی حصے' Tectonic Plates کی طرح ایک دُوسرے کو مخالف سمت میں دھکیلتے ہیں جس کے نتیجے میں دونوں کے درمیان "اِنفرادی شعور" ایک اُبھار یا Bulge کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ اِس اِنفرادی شعور نے "اِجتماعی شعور" کے متذکرہ بالا دونوں حصّوں کی قوتوں (یعنی Centrifugal اور Centripetal) کی اِس طورقلبِ ماہیّت کی ہے کہ آویزش کی جگہ مفاہمت نے لے لی ہے۔ یہ قلبِ ماہیّت' کلچر کے مظاہر کی صورت میں ہُوئی ہے اور ایک اَسطوری' مذہبی اَور فنونِ لطیفہ کا حامل منطقہ وجود میں آ گیا ہے جس نے محض Synthesis کا کام نہیں کیا' وہ تخلیق کاری کا نقطۂ اِنضمام بھی ثابت ہُوا ہے۔

اِس ساری صُورتِ حال پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ "اِجتماعی شعور" کا تفاعل' ایک اَیسے جدلیاتی عمل کے مُشابہ ہے جو خود کار اَور خود کفیل ہے اَور جسے ایک طرح کی دھڑکن یا Pulsation کا نام بھی دیا جا سکتا ہے (واضح رہے کہ ہر دھڑکن میں جدلیاتی عمل موجود ہوتا ہے)۔ یوں دیکھیے تو پوری کائنات ایک اَزلی واَبدی دھڑکن کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے جس میں زماں و مکاں (سگنی فائر اَور سگنی فائیڈ) سدا ایک دُوسرے سے ٹکرا کر' ایسی سلوٹ پر منتج ہوتے ہیں جو تخلیق کاری کا پُراَسرار نقطہ ہے۔ کائناتی سطح پر اِس تخلیق کاری کا نتیجہ کائنات کی تغیّر آشنا موجودگی کی صُورت میں دِکھائی دیتا ہے اَور انسانی سطح پر اِنفرادی شعور کی اُس صُورت میں جو تخلیق کاری کا ایک اَیسا نقطہ ہے جس کے اَطراف کُھلے ہیں یعنی جو کسی ایک مقام یا Signified میں بند نہیں!

☆☆☆

حقیقت اور فکشن

حقیقت کیا ہے اور فکشن کیا ہے...... اِن سوالات پر اِنسان ہمیشہ سے غور کرتا آیا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ "حقیقت" وہ ہے جس کا اِدراک حواسِ خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے؛ بعض کا خیال ہے کہ ہمارے حواسِ خمسہ حقیقت کی جو تصویر پیش کرتے ہیں، وہ بالعموم غلط یا ناقص ہوتی ہے نیز یہ کہ "اصل حقیقت" سامنے کی حقیقت سے ماورا ہے۔ "سامنے کی حقیقت" کے ناقص اِدراک کے حوالے سے فرانسس کرک نے اپنی تازہ ترین کتاب The Astonishing Hypothesis میں ایک مزے دار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے دیکھنے کے عمل میں ایک "نظر نہ آنے والی جگہ" (Blind Spot) بھی ہوتی ہے۔ اِنسانی دماغ کا وطیرہ ہے کہ وہ اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں اِس Blind Spot کے اندھے سوراخ کو بھر دیتا ہے۔ لہٰذا بصارت کے عمل میں کوئی ناہمواری یا عدمِ تسلسل نمودار نہیں ہوتا۔ تاہم اِس Blind Spot کی موجودگی سے اِنکار نہیں کیا جا سکتا۔ ثبوت اِس کا یہ ہے کہ آپ اپنی ایک آنکھ بند کر کے انگشتِ شہادت کو اپنی ناک سے ایک فٹ کی دُوری پر عموداً کھڑا کر کے، اُنگلی کے ناخن پر اپنی نظر مرکوز کر دیں اور پھر نظر کو اُسی مقام پر مرکوز رکھتے ہوئے اُنگلی کو ایک جانب آہستہ آہستہ ہٹائیں تو ایک جگہ ایسی آجائے گی جہاں آپ کی اُنگلی کا ناخن غائب ہو جائے گا، مگر چند ہی لمحوں کے بعد دوبارہ نظر آنے لگے گا۔ ناخن کے غائب ہو جانے والی "جگہ" کو اُس نے Blind Spot کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ یہی وہ "جگہ" ہے جسے اِنسانی دماغ بھر دیتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر جو کچھ ہم دیکھ رہے ہیں، اُس کا بیشتر حصہ اِنسانی دماغ کا اپنا تخلیق کردہ ہے۔ اِنسانی دماغ کا یہ وصف ہے کہ وہ اجزا کو جوڑ کر کُل یعنی Whole بناتا ہے؛ دُوسرے لفظوں میں بصارت کے راستے میں آنے والے شگافوں کو پُر کر کے ایک جُڑی ہوئی صورت یا Appearance کو وُجود میں لاتا ہے۔ گویا

اُٹھے ہی مجھ

Appearance بجائے خود ایک فکشن ہے...... ایک اَندھا سُوراخ جو حقیقت کے اَندر نمُودار ہوتا ہے۔

بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی لگتی ہے لیکن قدیم زمانے سے اِنسانی فکر یہی بات کہتے چلے آئی ہے۔ ویدانت نے "نظر آنے والی حقیقت" کو "مایا" کہا تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ Illusion یا فکشن ہے۔ اصل حقیقت "برہم" تھی اور اِسی حوالے سے لامحدُود اور لازوال بھی تھی۔ تصوّف نے "نظر آنے والی حقیقت" کو سَراب کہا اور "اصل حقیقت" کو ایسی ازلی اَبدی روشنی کا نام دیا جو بجائے خود بصارت بھی تھی اور بصیرت بھی! یونانی فلسفے نے "نظر آنے والی حقیقت" کو "اصل حقیقت" کا ظِلّ یعنی سایہ قرار دیا' گویا اِس کی اَصلیت کو شک کی نظروں سے دیکھا۔ کانٹ نے البتہ دُوئی کا تصوّر پیش کیا۔ اُس کا مَوقف تھا کہ "نظر آنے والی حقیقت" اور اُس کے عقب میں Thing-in-Itself دونوں حقیقی ہیں' اِس فرق کے ساتھ کہ سامنے کی حقیقت کو تو جانا جا سکتا ہے مگر Thing-in-Itself اِنسانی اِدراک سے ماورا ہے؛ اِسے اُس نے Noumenon کہا یعنی "وہ جسے جانا نہیں جا سکتا"...... تاہم اُس نے Appearance کو مایا' سراب یا ظِلّ نہیں کہا۔

سارترے نے کانٹ کی Thing-in-Itself سے اِنکار کیا اور اِسی حوالے سے موجود کے عقب میں کسی جَوہر یا Essence کی موجودگی سے بھی اِنکار کر دیا۔ اُس کا مَوقف یہ تھا کہ موجود یا Existence ہی جَوہر ہے مگر اِس موجود کا اِدراک کرنے کے راستے میں رُکاوٹیں ہیں۔ سارترے نے دراصل "غیر اِنسانی موجودگی" اور "اِنسانی موجودگی" میں فرق قائم کیا۔ اُس نے غیر اِنسانی موجودگی کو in-itself کہا اور "اِنسانی موجودگی" کو for-itself کا نام دیا' نیز کہا کہ "مؤخرالذکر موجودگی" نے "مقدمُ الذکر موجودگی" کے اَندر سے جنم لیا ہے جس کا مطلب یہ تھا کہ اُس جگہ پر' جہاں سے وہ نمُودار ہُوئی' ایک خلا' Blind Spot کی صورت میں باقی رہ گیا ہے۔ سارترے کے مطابق for-itself بجائے خود اصل موجودگی کے اَندر ایک "خالی جگہ" ہے۔

عام طَور پر for-itself اپنے ہونے کا علم نہیں رکھتی اور معمولات کے تابع رہتی ہے مگر کسی بُحران کی زَد پر آتے ہی اپنے ظاہر یا appearance کے نقاب کو اُتار کر' غیر اِنسانی موجودگی یعنی in-itself کے رُوبرو آجاتی ہے اور تب اُسے وہ سُوراخ یا rupture دِکھائی دیتا ہے جو اُس وقت پیدا ہوا تھا جب خود for-itself نے

in-itself کے اَندر سے جنم لیا تھا۔ اِس مقام پر for-itself خود کو مجبُور پاتی ہے کہ in-itself میں موجود rupture کو بھر دے مگر جانتی ہے کہ اَیسا کرنے کے لیے اُسے سُوراخ میں اُترنا پڑے گا جو قربانی دینے کے مترادِف ہے۔ یہی وہ ہَول ناک مقام ہے جہاں اِنسان کو خوف، متلی، بے معنویت اَور یاسیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تاہم یہ ایک طرح کا رُوحانی تجربہ بھی ہے کہ صُوفی بھی جب عِرفان کے ذائقے سے آشنا ہوتا ہے تو لرز اُٹھتا ہے۔ البتہ دونوں میں فرق یہ ہے کہ صُوفی in-itself کے رُوبرو آنے پر خود کو عالمِ حیرت میں پاتا ہے جس کے بعد اُس پر مستی اَور رُوحانی اِنبساط کے دروازے کُھل جاتے ہیں جب کہ وجودی فلسفی، ایسے عالَم میں، خود کو بھسم ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

دیکھنے کی بات ہے کہ سارترے نے قدیم مسلک کو اُلٹ دیا ہے۔ قدیم مسلک کے مطابق "ظاہر" فریب یا سَراب ہے جب کہ "اصل حقیقت" اُس کے عقَب میں ہے۔ سارترے کے مطابق "ظاہر" ہی اصل حقیقت ہے اَور اِس کے عقَب میں کوئی اَزلی و اَبدی حقیقت نہیں، مگر ساتھ ہی اُس نے "ظاہر" کو بھی دو حِصّوں میں تقسیم کر دیا ہے: ایک وہ جو نظر آتا ہے مگر جو ایک خالی جگہ یا "اِنسانی موجودگی" ہے اَور دُوسرا وہ جو "غیر اِنسانی موجودگی" ہے اَور نظر نہیں آتا، صرف بُحرانی کیفیت ہی میں مبتلا ہونے پر دِکھائی دیتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں سارترے نے ظاہِر کو فریب اَور غَیب کو حقیقی قرار دینے کے بجائے "ظاہر" کو "حاضِر اَور غَیب" میں تقسیم کر دیا ہے...... حاضر جو ناموجود یا فکشن ہے اَور غَیب جو موجود یا حقیقت ہے۔

سارترے کی for-itself مکمل فراق اَور اِنکار ہے، وہ ہمہ وَقت تبدیلی سے ہم کنار ہے اَور سَدا خود کو مرتّب کرتی رہتی ہے۔ اِس کا اَنداز "زمانی" ہے (گویا یہ تاریخ کی کارکردگی سے مملو ہے) مگر یہ in-itself سے ہم رِشتہ بھی ہے کیوں کہ اِس کا فِراق in-itself سے ہُوا ہے۔ سمندر کی سطح پر لہروں کا خروش، سمندر کی موجودگی سے مشروط ہوتا ہے۔ یہ خروش، سمندر کے شانت وجود سے اِنکار و اِنحراف تو ہے ہی، اِس سے الگ ایک نئی حقیقت کا اعلامیہ بھی ہے مگر اِس کی ماں بہرحال سمندر ہی ہے۔ اِس سمندر یعنی in-itself کے بطن سے for-itself کا نمُودار ہونا، سامنے کی حقیقت یعنی appearance کا آشکار ہونا بھی ہے؛ تاہم اِس کا ایک ماضی بھی ہے جب یہ in-itself سے الگ ہوئی تھی (بعینہٖ جیسے آدم جنت سے الگ ہوا تھا) اَور مستقبل بھی، مگر

اَپنے اِس 'ہونے" میں for-itself اَور اِنسانی شعور ایک دُوسرے پر منطبق ہو جاتے ہیں۔

زبان کے وظیفے کو سامنے رکھیں تو یہاں بھی کچھ ایسی ہی صورتِ حال ہے۔ اِس میں بھی پارول (یعنی زبان کی جملوں میں کارکردگی) 'لانگ (یعنی زبان کے سسٹم) کے اَندر سے جنم لیتی ہے۔ لانگ' زبان کا شانت رُوپ ہے جو اَصلاً بے زمانی کا حامل ہے مگر اِس کے اَندر سے باہر آنے والی پارول' لہروں کے اُتار چڑھاؤ کا منظر دِکھاتی ہے۔ یہ ایک بُھوکی خواہش ہے جو ہمہ وقت لفظوں سے جملے بنانے کے لامتناہی عمل میں مصروف رہتی ہے۔ یہ باہر کی دُنیا یعنی Phenomenal World کے مشابہ ہے جو تمام تر تغیر و تبدّل ہے۔ پارول بھی for-itself کی طرح' کمی یا lack ہے...... ایک طرح کی ناموجودگی جو اَپنے اَندر کی موجودگی یعنی لانگ کے رُوبرو آنے پر مجبور ہے۔ تاہم لانگ اَور پارول الگ الگ اکائیاں نہیں' دونوں ایک ہی سکے کے دو' رُخ ہیں: ایک رُخ بے زمانی کا حامل ایک سسٹم ہے اَور دُوسرا زمانی ہونے کے حوالے سے ہمہ تن کارکردگی یا performance ہے۔ پارول سدا لانگ کو مَس کر کے خود کو منقلب کرتی ہے' دُوسری طرف یہ بات بھی صحیح ہے کہ لانگ اَپنے ہونے کا اِعلان کرنے کے لیے پارول کا سہارا لیتی ہے۔

زماں اَور مکاں کے زاویے سے دیکھیں تو تصویر اَور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں ایک دُوسرے سے مشروط ہیں۔ جب تک مکاں (Space) کے اَندر زماں (Time) کا سُوراخ یا rupture نمودار نہیں ہُوا تھا' وہ محض عدم تھا مگر زماں نے وجود میں آ کر' مکاں کی حدود کو واضح کیا۔ دُوسری طرف' خود زماں (پارول یا Performance) کا وُجود بھی مکاں کے 'ہونے" سے مشروط تھا۔ زماں' ایک حالتِ تغیر کا نام تھا۔ یہ کبھی ختم نہ ہونے والی بُھوک (خواہش) تھی جس نے زماں کا رُوپ دھار لیا تھا (بُدھ مَت میں اِس خواہش کو اَندر سے خالی قرار دیا گیا ہے)۔ اِس کا ایک ماضی بھی تھا' حال اَور مستقبل بھی! زماں کے نمودار ہونے ہی سے کثرت کا عالَم وُجود میں آیا جس میں مادّے اَور زندگی کی پیچیدگیاں اَور اُلجھنیں بڑھتے چلی گئیں۔ مکاں کے اَندر سے زماں کی نُمود اَصلاً in-itself کے بطن سے for-itself کے جنم کے مشابہ تھی: دونوں ایک دُوسرے کے لیے لازم و ملزوم تھے۔

جو رِشتہ مکاں اَور زماں' لانگ اَور پارول میں ہے' وہی رِشتہ مِتھ اَور فکشن میں بھی ہے۔ مِتھ' ایک

طرح کی ثابت قدمی یا stability کا اور فکشن تغیّرات کا اعلامیہ ہے۔ متھ کا کام تخلیقی سوچ کو ایسی ساخت یا مدّ (Category) مہیّا کرنا ہے جس کے مطابق فکشن نئے سے نئے روابط یا رِشتے مرتب کرنے میں جُتی رہے۔ فکشن، ایک بھُوکی خواہش اور ہمہ وقت تبدیل ہوتا منظر نامہ ہے جس کی گہرائی کا کوئی اَنت نہیں (دریدا کے اَلفاظ میں یہ ایک گورکھ دھندا یا Labyrinth ہے جس میں لامرکزیت، فرق، اِلتوا، یہ سب شامل ہیں اور جو "تحریر" کو ہمارے سامنے "گہراؤ" کی صورت میں پیش کرتا ہے) اور جس کی ساری کارکردگی متھ کی مہیا کردہ ساخت کے مطابق ہے (دریدا اِس خیال کا منکر ہے)، مگر جس طرح خون میں بعض اَوقات clots نمُودار ہو جاتے ہیں (جن سے لہو کی روانی رُکنے لگتی ہے)، اُسی طرح فکشن میں بھی کلیشے پیدا ہو جاتے ہیں اور وہ تکرار کی مرتکب ہونے لگتی ہے: یہی فکشن کا زوال ہے۔ فکشن کا ہمہ وقت تروتازہ رہنا اور نت نئے منطقوں کو وجود میں لانا لازمی ہے مگر یہ جبھی ممکن ہے کہ وہ متھ کی مہیا کردہ ساخت سے تخلیقی رِشتہ اُستوار رکھے۔ فکشن پر لازم ہے کہ وہ ہمہ وقت خود کو نئے سِرے سے وجود میں لاتی رہے، recreate کرتی رہے۔ چنانچہ بعض اَوقات فکشن اپنی کارکردگی کو روک کر خود اَپنے آپ کو "تیسری آنکھ" سے دیکھنے لگتی ہے۔ یوں اُسے اپنی fictionality کو دیکھنے کا موقع مِلتا ہے، وہ اَپنی بُنت کاری کے عمل کو دیکھتی ہے اور اَیسا کرتے ہوئے خود کو deconstruct بھی کر لیتی ہے۔ یہ اَیسے ہی ہے جیسے کوئی شخص آنکھوں پر سے عینک اُتار لے اور پھر عینک کو دیکھ کر محظوظ ہونے لگے۔ تخلیقی عمل میں یہ وہ مقام ہے جہاں تخلیق کار رُک کر اَپنے اَندر کے نراج (Chaos) سے آشنا ہوتا ہے اَور پھر اُس کی قوت سے لیس ہو کر تخلیقی زقند بھرتا ہے۔ اِس اِعتبار سے دیکھیں تو تخلیق کار اَپنے اَندر کی بے نام اَور بے زماں in-itself کو شباہت بخشنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ فکشن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب وہ اَپنی تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتی ہے تو متھ کو ایک نئی صورت عطا کر دیتی ہے، یعنی وہ متھ کے اَندر تخلیقی زقندیں بھرتی ہے اَور نئی صورتوں کو وجود میں لاتی ہے۔

غیر اِنسانی موجودگی یعنی in-itself اَور اِنسانی موجودگی یعنی for-itself کے باہمی رِشتے کو دو زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر آپ in-itself کے مقام پر کھڑے ہو کر دیکھیں تو for-itself وہ قاش نظر آئے گی جو in-itself کے بدن سے ٹوٹ کر الگ ہوئی تھی، جس کی بازیابی کی دہ متمنّی ہے تاکہ ایک بار پھر ہموار ہو

جائے (اِس اعتبار سے کیا خود in-itself بھی "خواہش" کا دُوسرا نام نہیں؟)۔ دُوسری طرف آپ for-itself کے زاویے سے دیکھیں تو وہ کوئی ایسی بے جاں قاش دِکھائی نہیں دے گی جسے in-itself نگل لینا چاہتی ہے کیوں کہ اُس کی اپنی ایک قوّت اَور شناخت بھی ہے۔ خواہش سے لبریز یہ قاش جب in-itself کی طرف بڑھتی ہے تو بظاہر اُس خلا یا شگاف کو بھرتی ہے جو خود اُس کے نکلنے سے in-itself کے اَندر پیدا ہُوا تھا' تاہم اِس عمل میں in-itself کو اَپنا "بیج" بھی مہیّا کر دیتی ہے...... ایک اَیسا بیج جو کچھ عرصے کے بعد in-itself سے دوبارہ پُھوٹ کر اُسی طرح باہر آتا ہے جس طرح پہلا for-itself باہر آیا تھا۔ عارِف جب شگاف کو بھرتا ہے تو اَپنے وجود کو in-itself میں جذب کر کے خود ہی in-itself بن جاتا ہے۔ وجودی فلسفی' in-itself کے شگاف کو پُر کرنے کے لیے' آگے بڑھتے ہوئے' خوف زدہ ہو جاتا ہے' لہٰذا اُس کی پیش قدمی اُسی جاں لیوا اِحساس تک ہے جو تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے۔ اصل بات اُس زاویۂ نگاہ کا پیدا ہونا ہے جو in-itself کے اَندر for-itself کے نقطے کو دیکھے' اُس کے بعد for-itself کے جنم لینے کا منظر دیکھے' پھر for-itself کی in-itself کی طرف مُراجَعت کا مُشاہدہ کرے' اَور پھر دیکھے کہ کس طرح for-itself نے خود کو in-itself میں جذب کر کے شگاف کو بھر دیا ہے' اَور آخر میں in-itself کے اَندر سے for-itself کے ایک اَور جنم کا نظارہ کرے؛ تاہم یہ کوئی میکانکی پراسس نہیں کہ ہر نیا for-itself سابقہ for-itself کا نمونہ یا Replica نہیں ہوتا' وہ مُنقلب ہو کر ایک نیا وجود بن گیا ہوتا ہے۔

فِکشن اَور حقیقت ایک دُوسرے کی مخالف نہیں' دونوں ایک دُوسرے سے مشروط ہیں۔ فِکشن' حقیقت کی شانت' بے شباہت اَور لامتناہی بے زمانی سے فرار کی ایک صورت ہے اَور یہ فرار اَیسی نوعیّت کا ہے جیسے کوئی اَپنی آنکھوں کے آگے پردہ تان لے تاکہ اُسے دُوسرا فریق دِکھائی نہ دے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو فکشن بجائے خود وہ ظاہر یعنی appearance ہے جس نے "حقیقت" سے پردہ کیا ہے۔ وجودی فلسفی کو اِس بات کا شدید احساس ہے کہ for-itself کی کارکردگی ایک فرار ہے' لہٰذا وہ appearance کے پردے کو ہٹا کر in-itself کے رُوبرو آنے اَور اُس کے شگاف یا گھراؤ کو دیکھنے کے کرب ناک تجربے کو اصلی عمل گردانتا ہے۔ دُوسری طرف عارِف بھی پردے کو چاک کرتا ہے مگر اِس لیے نہیں کہ وہ in-itself کے

شگاف کو دیکھے' اِس لیے کہ وہ حقیقت میں ضم ہو جائے۔ دونوں "پردے" کا ذِکر کرتے ہیں مگر دونوں اِس سے مختلف مفہُوم لیتے ہیں۔ عارِف کے نزدیک کرونٹیس لیتا' ہر دم تبدیل ہوتا' وقت کے تینوں اَبعاد کی زد پر آیا ہُوا ظاہر (appearance) فریبِ نظر یا مایا کا ایک پردہ ہے جسے ہٹانے سے اصل حقیقت میں جذب ہونے کا موقع مِلتا ہے۔ وجودی فلسفی کے نزدیک پردے کو ہٹانے سے in-itself کے گہراؤ یا شگاف کے کِنارے کھڑے ہونے کا وہ کرب انگیز تجربہ حاصل ہوتا ہے جو اُصلاً "آزادی" کا ایک لمحہ ہے۔

پردہ (Veil)' ظاہر یعنی appearance اَور فکشن' تینوں ایک ہی چیز کے مختلف نام ہیں مگر اُس چیز کا "حقیقت" سے مثبت رِشتہ ہے جس پر غور کرنے سے اِس بات کا اِنکشاف ہوتا ہے کہ حقیقت اَور فکشن ایک دُوسرے کے لیے لازم ملزُوم ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ ظاہر کی بُنت کاری کے اَندر ایک "چہرہ" موجود ہے جو اُس کے شوخ رنگوں' پیچیدہ گرہوں اَور اُس کے تسلسل کی وجہ سے دِکھائی نہیں دیتا۔ اِنسانی دماغ میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ بکھری ہوئی اَشیا کے مقابلے میں یک جا چیزوں کو پہلے دیکھتا ہے' مثلاً کسی میدان میں جگہ جگہ درخت موجود ہوں مگر ایک جگہ درختوں کا جُھنڈ ہو تو نظر سب سے پہلے جھنڈ پر مرکوز ہو گی۔ گویا دماغ قربت یعنی contiguity کو سب سے پہلے گرفت میں لینے پر مجبور ہے۔ اِسی طرح اگر کاغذ پر مختلف سمتوں سے کھینچے گئے خُطوُط' ایک مقام کے قریب آ کر رُک جائیں تو وہ الگ الگ نظر آئیں گے لیکن ہر خط کو سامنے والے خط سے جوڑ دیا جائے تو وہ "تسلسل" کے احساس کو جنم دیں گے۔ تسلسل کا یہ احساس جو دراصل زماں کے بہاؤ کا احساس ہے' ہمارے دماغ ہی کا تشکیل کردہ ہے۔ ظاہر کو ہمارے دماغ نے "قربت" اَور "تسلسل" کے تحت لا کر ایک اَیسا پردہ بنا دیا ہے جس کے دھاگوں کی دبازت اور اُن کے تسلسل پر ہماری نگاہیں مرکوز ہو جاتی ہیں' لہٰذا ہمیں پردے میں موجود "چہرہ" نظر ہی نہیں آتا۔ اگر پردے کے "گنجان" کو مدھم کر دیا جائے اَور اُس کے دھاگوں کے تسلسل کو توڑ دیا جائے تو اُس میں موجود "چہرہ" صاف دِکھائی دے گا۔

اَدب کی صورت یہ ہے کہ حقیقت نگاری یعنی Realism پر تمام تر توجہ مرکوز کر دی جائے تو تفصیل یعنی Detail اِتنی گنجان نظر آئے گی کہ اُس کے اَندر کا منطقہ دِکھائی ہی نہیں دے گا۔ علامت نگاری کی خاص خوبی یہ ہے کہ وہ ظاہر کی دبازت (یعنی تفصیل) کو کم کر دیتی ہے اَور یوں اُس کی بنت کاری میں موجود چہرہ دِکھائی

دینے لگتا ہے۔ تفصیل کے اَندر' گورکھ دھندا یعنی Labyrinth ' نیز گہراؤ اَور قربت' یہ سب کچھ موجود ہوتا ہے جس سے وِژن دُھندلا جاتا ہے۔ جذبات کا بوجھ بھی وِژن کے راستے میں ایک رُکاوٹ ہے۔ ظاہر کی تفصیل کو مدغم کر دیا جائے اَور بوجھل جذبات' نازک محسوسات میں تبدیل ہو جائیں تو ظاہر کے اَندر سے حقیقت کی شبیہ جھلکنے لگتی ہے۔

اِس بات کو ایک اَور زاویے سے دیکھنا بھی ممکن ہے۔ سب جانتے ہیں کہ متحرک فلم' دراصل الگ الگ تصاویر (مراد Snap Shots) کا ایک رواں سِلسلہ ہے' یعنی یہ منجمد لمحات نہیں جو اَپنے اَپنے فریم میں بند ہیں۔ اِن فریموں کو چوبیس ۲۴ فریم فی سیکنڈ کے حساب سے متحرک کیا جائے تو سکرین پر تصاویر الگ الگ دِکھائی نہیں دیں گی' چلتی پھرتی زندگی نظر آئے گی۔ غور کیجیے کہ دو چیزوں' قربت (Contiguity) اَور رفتار (Speed) نے زندگی کی منجمد صورت کو متحرک صورت عطا کی ہے۔ اگر رفتار کو کم کر دیا جائے تو سکرین پر آہستہ روی یعنی (Slow Motion) کا منظر دِکھائی دینے لگے گا' مزید کم کر دیں تو تصویروں کے درمیان بڑے بڑے وقفے نظر آنے لگیں گے یعنی شِگاف یا Rupture نمُودار ہو جائیں گے جن میں سے عقب کو دیکھنا ممکن ہو گا؛ اگر رفتار بہت کم ہو جائے تو تصاویر الگ الگ نظر آئیں گی اَور اُن کا درمیانی فاصلہ مزید بڑھ جائے گا' آخر میں جب رفتار منہا ہو جائے گی تو تصویر بھی ساکت و جامد دِکھائی دینے لگے گی (شاید اِسی کا نام موت ہے)! اَدب اُس صورت میں تخلیق ہوتا ہے جب تصاویر کی رفتار کم ہو کر اُس مقام پر آ جائے جہاں "ظاہر" کی بُنت میں موجود "چہرے" کا خاکہ نظر آنے لگے' بصورتِ دیگر تحریر فقط "ظاہر" کو بیان کرنے تک محدُود رہے گی۔

اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ظاہر یعنی appearance کو رُکاوٹ' فریبِ نظر یا مایا سمجھ کر مسترد کر دیا جائے۔ سچی بات یہ ہے کہ "ظاہر" "غیب" کے لیے ناگزیر اَور "غیب" ظاہر کے لیے ضروری ہے! اگر "ظاہر" (پاروَل' زماں' for-itself) موجود نہیں تو "غیب" کی موجودگی کا احساس بھی ممکن نہیں اَور "غیب" ناموجود ہے تو "ظاہر" کے وُجود میں آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا: ایک ہی اَزلی اَبدی حقیقت ہے جو اَپنے "ہونے" کا اَپنے "نہ ہونے" سے اِنکشاف کرتی ہے۔ عارفوں' موجودی فلسفیوں اَور ساخت شکن مفکّروں نے اَپنے اَپنے طور سے حقیقت کا اِدراک کرنے کی کوشش کی ہے۔ موجودی فلسفیوں اَور ساخت شکن مفکّروں کے تجربات میں آ

قدرِمشترک موجود ہے کہ دونوں نے "حقیقت" کے ہَول ناک پہلو کو دیکھا ہے' فرق یہ ہے کہ موجودی مفکّروں نے اِس تجربے کو آزادی کا لمحہ بتایا ہے اَور in-itself کے شگاف کے کنارے پر کھڑے ہونے کا واقعہ سمجھا ہے جب کہ ساخت شکن مفکّروں نے "حقیقت" کو محض ایک گورکھ دَھندا' گرداب یا گِھراؤ گردانا ہے جس کے اَندر اِنسان گرتے ہی چلا جاتا ہے اَور جس کی کوئی آخری حَد نہیں۔ اِس کے برعکس' عارفین نے حقیقت کے رُوبرو آنے کے تجربے کو ماورائی یا Transcendental قرار دیا ہے۔

عارفین نے "ظاہر" کو بُوقلمُوں' تغیر اَور اِس کے مدّوجزر اَور پیچ وخم کو سَراب کہا ہے جب کہ موجودی مفکروں نے "بے زمانی" اَور "ماورائیت" کو مسترد کیا ہے۔ دُوسری طرف تخلیق کاروں نے اِن دونوں کو باہم مربُوط کر دیا ہے۔ تخلیق کار "ظاہر" کو مسترد نہیں کرتا' وہ ظاہر کی رفتار کو کم کر کے' اَور یُوں اُس کی گُنجان بُنت کاری میں شِگاف یا rupture پیدا کر کے "چہرے" کو دیکھنے کا تجربہ حاصل کرتا ہے: وہ جانتا ہے کہ "ظاہر" موجود نہ ہو تو "غیب" تک رَسائی ممکن نہیں۔ اِس زاویے سے دیکھا جائے تو تخلیق کار ظاہر کی (جو پارول بھی ہے اَور فکشن بھی) قلبِ ماہیت کرتا ہے۔

فرانس کرک نے اِس بات کا اِنکشاف کیا ہے کہ اِنسانی دماغ کے اَندر ایک خاص "علاقہ" بھی ہے جہاں خودمختاری کی نُمود ہوتی ہے......ایک اَیسا مقام جہاں اِنسان اچانک نتائج اَخذ کر کے' اَپنے طور پر فیصلے کرتا ہے: یہ عمل علت و معلول کے تابع نہیں' لہٰذا جبریّت (Determinism) کی صورت بھی نہیں۔ یُوں نظر آتا ہے جیسے اِنسانی دماغ میں یہی وہ مقام ہے جہاں سے اِنسان کے ہاں تخلیقی زقند نمُودار ہوتی ہے اَور جہاں اُسے معرفت کے کوندے سے اچانک تعارف حاصل ہوتا ہے۔

اِنسانی دماغ اَربوں اِنتہائی پیچیدہ' ہمہ وقت تبدیل ہوتے اَور ایک دُوسرے کو کاٹتے نیورونز (Neurons) کی آماج گاہ ہے۔ یہ ایک گورکھ دھندا ضرور ہے مگر دریدا کے گورکھ دھندے یعنی Labyrinth اَیسا نہیں: یہ اَیسا گورکھ دھندا ہے جو نراج (Chaos) کو Order سے آشنا کرتا ہے۔ تاہم اِس آرڈر کی نمود جبھی ممکن ہے کہ نیورونز کے گورکھ دھندے کی رفتار کم ہو جائے۔ اِس خاص کام کے لیے دماغ متخیلہ کو بروئے کار لاتا ہے اَور فکشن تخلیق کرتا ہے' جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی زقند کے لیے متخیلہ اَور فکشن کی دُھند کا

ہونا ضروری ہے۔ اِسی لیے دماغ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ خود فریبی یا Self-Deception میں مبتلا ہے۔ صُوفیا اِسے "مکاری" سے مَوسُوم کرتے ہیں۔ تاہم یہ عمل تخلیق کاری کے لیے لازمی شرط ہے کیوں کہ "آرڈر" اُسی وقت دِکھائی دیتا ہے جب متخیلہ' نیورونز پر پردہ تان کر اُن کی چکا چوند کو کم کر دیتا ہے۔ خرد اُور عشق میں یہی فرق ہے کہ خرد ایک چکا چوند ہے جو نظر آنے والی حقیقت کو بے نقاب کر کے اُس کی کارکردگی کی جان کاری حاصل کرنا چاہتی ہے جب کہ عشق وہ دُھند ہے جو سامنے کی حقیقت پر پھیل کر اُس "چہرے" کے خدوخال کو عُریاں کرتی ہے جو چکا چوند میں دِکھائی نہیں دیتا' یعنہٖ جس طرح سُورج کی روشنی میں تارے غائب ہو جاتے ہیں۔ اِنسانی دماغ بہ یک وقت خرد اُور عشق کے آلات سے لیس ہے۔ یہ کبھی تو علّت و معلُول سے کام لے کر' غور و فکر کر کے' حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرتا ہے اُور "عاقل و دانا" کہلاتا ہے اُور کبھی سامنے کی حقیقت کو دُھندلا کر اُس کی بُنت میں موجود "چہرے" کے خدوخال کو دیکھ پاتا ہے اُور "عاشق" یا "عارِف" کہلاتا ہے۔ تاہم بعض اُوقات حقیقت کے "چہرے" کو صورت پذیر کرنے کی سَعی بھی کرتا ہے اُور "تخلیق کار" کے منصب پر فائز نظر آتا ہے۔

ساختیات اور سائنس

بیسویں صدی کے دوران میں طبیعیات اور دیگر مختلف Disciplines میں جو پیش رفت ہوئی، وہ بالآخر اِس اِنکشاف پر منتج ہوئی کہ زندگی اور مادّے کے جملہ مظاہر، کسی ٹھوس بنیاد کے بجائے، ساختیے یعنی Structure پر اُستوار ہیں۔ دیکھنا چاہیے کہ ساختیے سے کیا مراد ہے!

ساختیے سے مُراد ڈھانچا نہیں۔ اگر انسانی جسم کے سلسلے میں کہا جائے کہ گوشت کے غلاف کے نیچے ہڈّیوں کا ایک ڈھانچا ہوتا ہے تو یہ ساختیے کی نشان دہی نہیں ہوگی کیوں کہ ڈھانچا تو ایک ٹھوس شے ہے جب کہ ساختیہ ٹھوس اجزا کے بجائے رشتوں (relations) پر مشتمل ہوتا ہے۔

ساختیے کے چند بنیادی اوصاف یہ ہیں:

(الف) ساختیہ، اپنے عناصر یا اجزا کی حاصل جمع کا نام نہیں، یہ حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہوتا ہے: مثلاً انسان کا جسم مادّی عناصر ہی کا مرکّب نہیں، اِس کے علاوہ رُوح کا حامل بھی ہے۔ لہٰذا ساختیہ، اپنے اجزا کی حاصل جمع کے عقب یا پھر اُس کے بطن میں ایک ساخت یا سسٹم یا کوڈ (Code) کے طور پر ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ علم الانسان کے باب میں لیوی سٹراس نے اِس بات کو یوں بیان کیا ہے کہ جب ہم اسطور (Myth) کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہم پر انکشاف ہوتا ہے کہ اسطور محض لاتعداد مختلف دیومالائی کہانیوں کے مجموعے کا نام نہیں، یہ اُن کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ کرسی سے اہم کرسی کا "خیال" ہے کیوں کہ ایک کرسی ٹوٹ جائے تو کرسی کے خیال کے مطابق دوسری بنائی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں "خیال" باقی نہ رہے تو پھر کرسی دوبارہ تخلیق نہیں ہوسکتی۔ بیسویں صدی نے خیال کے بجائے ساختیے کو اہمیت دی ہے کیوں کہ خیال کا ایک اپنا تعیّن معنی ہوتا ہے جو اُسے زماں و مکاں میں جکڑ لیتا ہے جب کہ ساختیہ ایک ایسی شے ہے جو اصلاً رشتوں کی اکائی ہے۔

(ب) ساختیہ، ایسا پیٹرن ہے جو ہمہ وقت تغیّر پذیر رہتا ہے۔ اِس تغیّر پذیر پیٹرن کے اندر ایسی

غیر مرئی کھائیاں (grooves) موجود ہوتی ہیں جو تغیرات کے باوجود پیٹرن کی ساخت کو قائم رکھتی ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں، پیٹرن اُن دھاگوں یا رشتوں پر مشتمل ہے جو ہر دَم بگڑتے بنتے رہتے ہیں لیکن یہ کام وہ اَیسے سسٹم، کوڈ یا ساخت کے اندر رہ کر کرتے ہیں جو آسانی سے تبدیل نہیں ہوتی۔ اِس کی عام سی مثال یہ ہے کہ عُمر کے ساتھ ساتھ اِنسانی چہرہ تبدیل ہوتا رہتا ہے لیکن زیرِ سطح چہرے کے خدوخال موجود رہتے ہیں۔ اِس سے بھی بہتر مثال یہ ہے کہ ندی کا پانی کناروں میں محبُوس ہوکر اُچھلتے کُودتے اَور ہر دَم تبدیل ہوتے ہُوئے رَواں دَواں رہتا ہے مگر اُس کے بنتے بگڑتے پیٹرن کے اَندر ندی کی وہ ساخت سدا موجود رہتی ہے جس کے مطابق ندی کی اُچھل کُود کا یہ پیٹرن وجُود میں آیا تھا؛ تاہم کناروں کا ٹھوس وجُود بہر حال قائم رہتا ہے جب کہ ساختیے کے کنارے یا کھائیاں، غیر مرئی وجُود کی حامل ہیں اَور آرکی ٹائپ کی طرح اَندر سے خالی ہوتی ہیں۔ اِس بات میں اگر یہ اضافہ کیا جائے کہ ساختیے کی کھائیاں اپنے مخصوص عمل سے پیٹرن کی structuring کرتی ہیں تو ساختیے کا یہ وصف پُوری طرح واضح ہو جائے گا۔

(ج) ساختیہ، اَیسا مُنضبط نظام ہے جس کا ایک مخصوص قاعدہ یا Algorithm ہے جسے کوڈ یا گرامر کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ جب کوئی عنصر، باہر سے اِس نظام میں داخل ہوتا ہے تو آنِ واحد میں اُس کوڈ کی کھائیوں کے تابع ہو جاتا ہے۔ مثلاً عام زندگی میں زَید ایک شخص ہے جس کے اپنے مخصوص اَوصاف، منفرد زندگی اَور تشخص ہے لیکن زَید کو زبان کی گرامر کے بند نظام میں داخل کیا جائے تو اُس کا تشخص پس پُشت جا پڑے گا اَور وہ محض اِسم کی حیثیت اِختیار کرلے گا۔ اِسی طرح یہی زَید، سفر میں مُبتلا ہو تو مُسافر اَور کسی پیشے سے منسلک ہو جائے تو پیشے کی مناسبت سے اُستاد، تاجر، لوہار یا خدمت گار کہلائے گا۔ لہٰذا ہر ساختیے کی اَپنی مملکت ہے جس میں اُس کا اَپنا سکہ چلتا ہے۔ اِس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ کسی ساختیے پر باہر سے کوئی سسٹم حملہ آور ہو تو ابتداً ساختیہ اَپنی مدافعت کرتا ہے، بعینہٖ جیسے جسم پر کسی بیماری کے جراثیم چڑھائی کر دیں تو جسم اُن کا مقابلہ کرنے کے لیے Antibodies پیدا کر لیتا ہے؛ لیکن باہر کا سسٹم ساختیے میں داخل ہو جائے تو پھر ساختیہ اُسے اَپنی قلبِ ماہیت کے لیے بروئے کار بھی لاتا ہے۔ کلچر کے سلسلے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ باہر سے کوئی تہذیب کلچر کے ساختیے میں وقتاً فوقتاً داخل نہ ہوتی رہے تو کلچر پر انجماد طاری ہو جاتا ہے لیکن جب تہذیب حملہ کرتی ہے تو کلچر، نئے سسٹم کو اَپنے اَندر جذب کرکے دوبارہ ہرا ہو جاتا ہے۔ اِنسان کے ذہنی اِرتقا کا یہ اَہم واقعہ ہے کہ کسی مقام پر ذہن کے ساختیے میں موسیقی کا سسٹم داخل ہُوا جس نے اِنسان کو فنونِ لطیفہ کی تخلیق پر مائل کر دیا۔ غور کیجیے کہ تمام فنونِ لطیفہ، موسیقی کے مخصوص آہنگ کو خود میں سموئے ہُوئے ہیں۔ اِنسان کو یہ آہنگ حاصل نہ ہوتا تو وہ کبھی فنونِ لطیفہ کو وجود میں نہ لاسکتا۔ موسیقی کے علاوہ کچھ اَور سسٹم بھی ہیں جو بعض اَوقات اِنسانی ذہن کے ساختیے میں داخل ہونے کے لیے کسی خاص فرد کا اِنتخاب کرتے ہیں: فرد اُنھیں برداشت کرلے تو عام اِنسانی سطح سے اُونچا اُٹھ آتا ہے، ورنہ "مجذُوب"

کہلاتا ہے مگر یہ ایک اِستثنائی مثال ہے۔ ذہنِ اِنسانی کا ساختیہ باہر کے سسٹم کی دخل اندازی کو عام طور سے پسند نہیں کرتا' اُس پر حدُود عائد کرتا ہے اور مآلِ کار جب اُسے اپنے اندر داخل کر لیتا ہے تو فی الفور اُسے اپنے مخصوص نظام کے قواعد کے تابع کرنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔

مغرب میں بیسویں صدی سے قبل' سوچ کا جو انداز رائج تھا' وہ علت و معلول کو اہمیت دیتا تھا: وہ انداز اِس سائنسی مفروضے پر قائم تھا کہ شے اپنا ایک ٹھوس وجود رکھتی ہے' ہر عمل دوسرے عمل کا نتیجہ ہے اور نئے عمل کا محرک بھی ہے...... یوں کائنات اور زندگی کے جملہ مظاہر اِبتدا اور اِنتہا کے درمیان' سیدھے خط پر سفر کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی جدید طبیعیات نے اِس نظریے کو مسترد کر دیا اور کہا کہ شے بجائے خود' رِشتوں کی اکائی ہے اور شے کو اُسی رِشتے کے حوالے سے جانا جا سکتا ہے جو اُس نے دیگر اَشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ پس منظر اِس کا یہ تھا کہ طبیعیات کے لیے برق ایسے مظہر کو مادے کی اکائی متصور کرنا مشکل ہو گیا تھا: لہٰذا زاویۂ نگاہ تبدیل کرنا پڑا اور مادّے کی اکائی کو اَساسی قرار دینے کے بجائے برقی قوت یا قوت کو اَساسی قرار دے دیا گیا: جب ایسا کیا گیا تو نئی اَشیا مثلاً اِلیکٹرون دریافت ہو گئیں مگر اَب یہ اَشیا مادّے کی ٹھوس اکائیاں نہیں تھیں' یہ محض رِشتوں کی گرہیں تھیں اور اِن رِشتوں سے ہٹ کر اِن کا کوئی وجود نہیں تھا...... بس اِسی سے ساختیات کے نظریے نے جنم لیا جو حقیقت کو رِشتوں کی ایک گرہ سمجھنے پر مُصر تھا۔

ساختیات کا یہ نظریہ محض طبیعیات تک محدود نہیں رہا' اِسے نفسیات' لسانیات' فلسفے' علم الحیات' علم الانسان اور دیگر علوم میں بھی خاصی اہمیت حاصل ہے۔ لسانیات کے ضمن میں سوسیور نے کہا کہ عام گفتگو یعنی Parole کے پسِ پُشت' زبان یعنی Langue' ایک سسٹم یا گرامر کے طور پر موجود ہوتی ہے جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں (نوام چامسکی نے گفتگو اور زبان کے لیے Competence اور Performance کے الفاظ استعمال کیے ہیں جو زیادہ برمحل ہیں)۔ اِسی طرح برگساں نے مرورِ زماں (SerialTime) کے مقابلے میں مُتسلسل یعنی Duration کا نظریہ پیش کیا جس میں سارے زمانے' رِشتوں کی صورت میں' بہ یک وقت موجود ہوتے ہیں۔ فرائیڈ نے شعور کی فعال دُنیا کے پسِ پُشت' لاشعور کی موجودگی کا اِنکشاف کیا اور ژونگ نے اِجتماعی لاشعور کا تصور پیش کیا جو Archetypes سے عبارت ہے یعنی اُن غیر مرئی کھائیوں پر

مشتمل ہے جو طبعی رُجحانات کی structuring کر کے' اُنھیں متخیلہ میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ اَدب کے حوالے سے ایلیٹ نے روایت کا نظریہ پیش کیا جو اَیسا ساختیہ ہے جس کے حال میں پورا ماضی مضمر ہوتا ہے۔

ساختیے کا اِمتیازی وصف یہ بھی ہے کہ یہ دُوئی پر اُستوار ہوتا ہے۔ ایک کی کوئی ساخت نہیں ہوتی لیکن جب ایک' دو میں تقسیم ہوتا ہے اَور دونوں حصّے ایک دُوسرے کے رُوبرو آجاتے ہیں تو ایک اَیسا رِشتہ اُبھر آتا ہے جس سے لاتعداد رشتے پھُوٹ پڑتے ہیں۔ مثلاً ایک آئینے کے سامنے دُوسرا آئینہ رکھ دیا جائے تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لے لے گا۔ اِسی طرح ایک کے اَندر دُوئی کے جنم اَور پھر اُس کے دائرہ در دائرہ پھیلاؤ سے رِشتوں کی ایک پُوری دُنیا آباد ہو جاتی ہے جسے ہم ساختیے کا پیٹرن کہتے ہیں۔ غور کرنے پر دُوئی کے یہ سارے مظاہر' اِنسانی ذہن کے ساختیے ہی سے ماخُوذ نظر آئیں گے کیوں کہ اِنسانی ذہن کا ساختیہ بجائے خود شے کو اُس کی ضد سے پہچانتا ہے۔ ذہن کے سوچنے کا اَنداز ہی یہ ہے کہ وہ شے کی پہچان اُس فرق کی بنیاد پر کرتا ہے جو اُس نے دیگر اَشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ اَشیا کے مابین سب سے بڑا رِشتہ "فرق" ہی کا رِشتہ ہے۔ مگر دِلچسپ بات یہ ہے کہ بیسویں صَدی میں ساختیات کے ضمن میں دُوئی کے جس تصوّر کو اَہمیت ملی' وہ مذہب' فلسفے اَور تصوّف میں پہلے سے موجود دِکھائی دیتا ہے: مثلاً مذہب میں خیر اَور شر' اَہرمزد اَور اَہرمن اَور سُر اَور اَسُر کے فرق کو بنیادی حیثیت تفویض ہُوئی' چینیوں نے یِن اَور یانگ (مادہ اَور نر) کے فرق کو اُجاگر کیا اَور صُوفیا نے جُز اَور کُل کے مابہ الامتیاز کو مرکزمان کر اَپنی بات کی اِبتدا کی؛ اِسی طرح فلسفے نے وجود (Being) اَور موجود (Becoming) کے تضاد کو اَپنا موضوع بنایا۔

بحیثیتِ مجموعی' ساختیے کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اِس کے دو چہرے ہیں: ایک وہ جو باہر کی طرف ہے اَور دِکھائی دیتا ہے اَور دُوسرا وہ جو اَندر کی طرف ہے اَور نظر نہیں آتا مگر جس کی موجودگی کا عِلم ظاہر چہرے کی کارکردگی۔ سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ ساختیے کا ظاہر چہرہ "رِشتوں کا ایک جال" ہے جس میں اَشیا' ہمہ وقت ایک دُوسرے سے جُڑتے اَور الگ ہوتے نظر آتی ہیں: مثلاً کلچر کی سطح پر شادی بیاہ کی رُسُوم' صُلح و پیکار کے مظاہر' گفتگو کے پیرایے' کھانے پینے اَور اُٹھنے بیٹھنے کے آداب وغیرہ کو کارکردگی (performance) کے تحت شمار کیا جا سکتا ہے' مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم یا گرامر کے تابع ہوتی ہے جو ساختیے کا مخفی چہرہ ہے

جو ظاہر چہرے کے رِشتوں ہی کا تجریدی رُوپ ہے (سوسیور نے اِسے زبان یعنی Langue کہا تھا اُور اِس کے عملی اظہار کو گفتار یعنی Parole کا نام دیا تھا)۔ دراصل مخفی چہرہ، بجائے خود ایک سسٹم یا کوڈ ہے جو دو طرح کے رِشتوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال سے اِن دونوں کے فرق کو بہ آسانی گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ جب آپ کسی ریستوران میں کھانے کی میز پر بیٹھتے ہیں تو ویٹر آپ کے سامنے مینیو (Menu) لا کر رکھ دیتا ہے اُور آپ دیکھتے ہیں کہ اُس میں کھانے کی دو مدیں (categories) ہیں: ایک اُوپر سے نیچے، دُوسری بائیں سے دائیں؛ پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اَقسام درج ہیں مثلاً سُوپ، چاول، سالن، میٹھا وغیرہ: یہ syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جُڑ کر ایک sequence بناتے ہیں...... بائیں سے دائیں طرف کی فہرست میں کھانے کی ہر قسم کے سامنے اُس کے متبادل نمونے درج ہیں مثلاً سُوپ کے سامنے ٹماٹر سُوپ، کارن سُوپ، مرغ سُوپ وغیرہ اُور آپ کو اِن میں سے کسی ایک کا اِنتخاب کرنا ہے: یہ paradigmatic فہرست ہے جو اِنتخاب کی بنیاد پر اُستوار ہے۔ زبان کا سٹرکچر اسی کے مُشابہ ہے کیوں کہ اِس میں ایک خط اَلفاظ کے باہمی فرق کو اُجاگر کرتا ہے جب کہ دُوسرا خط اُن کی پیوستگی کو۔ یُوں زبان Selection اُور Combination کے دوگونہ عمل سے مرتب ہو کر ایک ساختیہ بناتی ہے۔ ساختیہ، تضاد اُور اِنسلاک کا تہ در تہ اُور دائرہ در دائرہ نظام ہے جسے ہاکی کے کھیل سے تشبیہ دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ ہاکی کے کھیل میں کھلاڑیوں کی پوزیشن ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہے یعنی وہ گیند کی رفتار اُور جہت کی مناسبت سے ہر دم تضاد اُور اِنسلاک کے رِشتوں میں مُبتلا نظر آتے ہیں اُور کھیل کا منظر نامہ، اِس کھیل کے قواعد و ضوابط کے تابع ہوتا ہے: کھیل کے دَوران میں کوئی کھلاڑی کسی ضابطے کی خلاف ورزی کرے تو رَیفری، سیٹی بجا کر، کھیل روک دیتا ہے۔ کھیل کے دَوران میں کھلاڑی جس متحرک پیٹرن کو وجود میں لاتے ہیں، وہ اصلاً رِشتوں کا ایک جال ہے؛ تاہم یہ پیٹرن، اُس ضابطے ہی کے مطابق اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے جو گرامر، کوڈ یا سسٹم کے طور سے ہر کھلاڑی کے ذہن میں نقش ہوتا ہے۔ زبان کو لیجیے: اِس کی گرامر ہمارے اعماق میں موجود ہے اُور ہم گفتگو کے دوران میں ہمہ وقت، غیر شعوری طور پر، گرامر کے مطابق ہی ترسیل کے ہزاروں پیکر تراش رہے ہوتے ہیں۔ لہٰذا کارکردگی (performance) کا عمل متنوع، تغیر پذیر اُور پیچیدہ عمل ہے اُور لمحہ بہ لمحہ

پیچیدہ تر ہوتا چلا جاتا ہے جب کہ دُوسری طرف' اِس کے پس منظر میں موجود سسٹم' چند مستقل نوعیت کے بنیادی اَوصاف سے عبارت ہوتا ہے۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ زبان کے ساختیے کو ایک ماڈل تصور کر کے اِنسانی دماغ کے ساختیے کی کارکردگی کو سمجھا جا سکتا ہے مگر جب سے روجر سپیری (Roger Sperry) کے اِنکشافات سامنے آئے ہیں' دماغ کے سٹرکچر کو براہِ راست سمجھنا ممکن ہو گیا ہے۔ گویا دماغ کے ساختیے کے بارے میں جو جان کاری اَب حاصل ہُوئی ہے' اُس کی روشنی میں یہ اِمکان پیدا ہو گیا ہے کہ دیگر ساختیوں کا مطالعہ بھی بہ آسانی ہو سکے گا۔ تاحال اِنسانی دماغ کے ساختیے کے بارے میں جن چند بنیادی باتوں کا علم ہُوا ہے' اُن میں ایک تو یہ ہے کہ اِنسانی دماغ دراصل دو دماغوں پر مشتمل ہے جن میں دائیں طرف کے حصّے کو "پرانا دماغ" اَور بائیں طرف کے حصّے کو "نیا دماغ" کہا گیا ہے۔ پرانا دماغ' وہبی سوچ کا علَم بَردار ہے اَور نیا دماغ' منطقی سوچ کا۔ پرانا دماغ' گونگا ہے اَور اِستعاراتی اِشاروں میں بات کرتا ہے جب کہ نیا دماغ' گفتار کا غازی ہے اَور لفظوں کے توتے مینا بنانے میں ماہر۔ پرانا دماغ' Langue کے مُشابہ ہے اَور نیا دماغ' Parole کے مماثل۔ پرانا دماغ' متسلسل کا مظہر ہے جب کہ نیا دماغ' مرورِ زماں میں مبتلا ہے۔ مقدمُ الذکر کو Synchronic اَور مؤخرُ الذکر کو Diachronic کہہ لیجیے (زبان کے معاملے میں Diachronic رویّہ' تاریخی تسلسل اَور اِرتقا کو موضوع بناتا ہے جب کہ Synchronic رویّہ' لسانی نشانات کے ربط باہم سے بحث کرتا ہے)۔ اِنسانی دماغ کے ساختیے کا دُوسرا اِمتیازی وصف یہ ہے کہ وہ مشاہدات کے غدر کو مدوں (categories) اَور تعقلات (concepts) میں منظم کرتا ہے۔ گویا کائنات میں ہمیں جو ہمہ گیر تنظیم نظر آتی ہے' وہ اِنسانی ذہن کے سٹرکچر ہی کا عطیہ ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ اِنسانی دماغ کی دو واضح جہتیں ہیں: ایک وہ جو اُفقی طور اَشیا کو جوڑتی ہے اَور دُوسری وہ جو عمُودی سطح پر اِنتخاب کرتی ہے۔ چوتھی خصُوصی بات یہ ہے کہ دماغ' نشانات کی حامل زبان کو تخلیق کرنے پر قادِر ہے۔ ہم اِشارے' شبیہ اَور نشان کی مدد سے حقیقت کا اِدراک کرتے ہیں: مثلاً جب ہم بادل سے بارش مُراد لیں تو یہ اِشارہ یا انڈیکس (Index) ہے اَور علّت و معلُول کے رِشتے پر اُستوار ہے؛ اگر ہم کاغذ پر درخت کی شبیہ بنا کر دِکھائیں تو یہ Icon ہے اَور مشابہت پر اُستوار

ہے؛ لیکن درخت کو درخت یا پیڑ کہہ کر پکاریں تو یہ لسانی نشان (Linguistic Sign) ہے؛ اور دِلچسپ بات یہ ہے کہ درخت کا لفظ 'درخت' کا فطری نام نہیں' یہ وہ نام ہے جو اِنسان نے درخت کو عطا کیا ہے۔ لہٰذا لسانی نشان میں تمام Signifiers اَصلاً arbitrary ہوتے ہیں (Onomotopoeia کی اُن صورتوں کو مستثنیات میں شامل سمجھیے جن میں نام اصل شے کی نقل ہوتا ہے' مثلاً جب بچّہ بِلّی کو "ماؤں" کہہ کر پکارتا ہے)۔ دُوسری طرف Signifieds بھی مستقل نہیں ہوتے' یہ وقت کے ساتھ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اِنسانی دماغ کے ساختیے میں یہ بات بطورِ ودیعت برقرار ہے کہ وہ موجُود دُنیا اَور اِس کے مظاہر پر اَپنے اِختراع کردہ نشانات کی ایک دُنیا ثبت کر دیتا ہے (جس میں Icon, Index اَور لسانی نشان بھی شامل ہوتے ہیں) اَور یہ نئی دُنیا ایک طرح کا مہین غلاف ہے جو اِس نے مظاہر پر چڑھا رکھا ہے۔ اِنسانی دماغ کے ساختیے کا پانچواں وصف یہ ہے کہ وہ اَصلاً رِشتوں کی ایک دُنیا ہے مگر یہ رِشتے جامِد نہیں' یہ ہمہ وقت بدلتے رہتے ہیں؛ لہٰذا اِنھیں ایک پروسس کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صَدی میں شے یا مظہر کو رِشتوں کا ایک جال قرار دینا اُس قدیم روےّیے سے قطعاً مختلف ہے جو شے کی پہچان اُس کے ٹھوس اَجزا کے حوالے سے کرتا ہے اَور جس کے مطابق ہر ساختیے میں ایک مرکزہ ہوتا ہے جس کے گرد سٹرکچر کے باقی اَجزا طواف کرتے ہیں جیسے سُورج کے گرد سیارے گھومتے ہیں۔ اِس کے برعکس بیسویں صَدی میں ساختیہ' رِشتوں کا ایک جال متصوّر ہونے لگا یعنی ایک متحرک پیٹرن قرار پایا جو اَپنے اَندر کے سسٹم کے تابع ہے۔ خود اِنسانی دماغ کا بھی یہی حال ہے کہ وہ رنگ بدلتے رِشتوں کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ یہی وہ لیلا یا تماشا ہے' ہمارے صُوفیا نے جس کا ذِکر لُطف لے لے کر کیا تھا۔ دُوسرے لفظوں میں دماغ کا ساختیہ' رِشتوں سے عبارت ہونے کے باعث' باہر کی کائنات کو بھی رِشتوں کے جال ہی کے طَور سے دیکھتا ہے۔ کیا یہ بھی ہماری مجبُوری نہیں کہ اِنسانی دماغ ہمیں وُہی کچھ دِکھا رہا ہے جو وہ دِکھانا چاہتا ہے اَور جو دِکھانا نہیں چاہتا' اُس پر اُس نے حُدُود عائد کر رکھی ہیں! اِنسانی دماغ کا چھٹا اَور سب سے اَہم وصف یہ ہے کہ وہ Binary Opposites کے ایک جال پر اُستوار ہے اَور یہ جال' دماغ کی مخصُوص ساخت کے عَین مطابق ہے۔ ہم شے کی پہچان اُس کی ضِد سے کرتے ہیں مثلاً رَوشنی کو تاریکی سے پہچانتے ہیں۔ گویا ضِد اَور فرق کے رِشتے کا اِدراک' دماغ کا سب سے اَہم وصف ہے۔ کمپیوٹر کا نظام بھی' جو

اِنسانی دماغ کے نظام کی نقل ہے' دُوئی ہی پر اُستوار ہے۔

بعض دانش وَر اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ ساختیات کی بنیاد سوسیور کے لسانیاتی ماڈل پر اُستوار کی گئی ہے۔ یہ بات اِس حد تک تو بالکل صحیح ہے کہ معاشرتی علوم میں زیادہ تر مدد سوسیور ہی کے ساختیاتی ماڈل سے لی گئی ہے لیکن ساختیات' بیسویں صَدی کی اِجتماعی رَو بھی ہے جو معاشرتی عُلوم کے علاوہ طبیعیات' فلکیات' حیاتیات اَور دیگر Disciplines میں بھی اَساسی حیثیت رکھتی ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ سوسیور کے زمانے میں دو اَور دانش وَر بھی تھے جو اُس سے متاثر ہُوئے بغیر اَپنے اَپنے طَور سے ساختیاتی ماڈل پیش کر رہے تھے: ایک کا نام درکھیم (Durkhiem) تھا جس کا موضوع Sociology اَور دُوسرے کا نام فرائیڈ تھا جس کا موضوع نفسیات تھا...... یہ تینوں ایک ایک سال کے وَقفے سے پیدا ہُوئے تھے: فرائیڈ ۱۸۵۶ء میں' سوسیور ۱۸۵۷ء میں اَور درکھیم ۱۸۵۸ء میں۔

جوناتھن کلر نے سوسیور پر اَپنی کتاب میں لکھا ہے کہ اِن تینوں نے اَپنے اَپنے طور سے اَپنے اَپنے خاص مَیدان میں اِس بات کا اِنکشاف کیا ہے کہ معاشرہ' اَفراد کے اَعمال اَور رویّوں کا نتیجہ نہیں' یہ اُس اِجتماعی معاشرتی سِسٹم کا زائیدہ ہے جسے اَفراد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اَپنے اَندر جذب کر رکھا ہے۔ فرائیڈ کا خیال تھا کہ اِنفرادی اَعمال اَور آثار کا نفسیاتی تجزیہ اِس لیے ممکن ہے کہ وہ اُن مشترکہ' لاشعوری حَد بندیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی اِمتناعات نے خواہش کو پابہ زنجیر کرنے کے لیے قائم کر رکھی ہیں۔ اِسی طرح درکھیم نے لکھا کہ فرد کے لیے اَہمیت کا حامل وہ مادّی ماحول نہیں جس میں وہ رہ رہا ہے' یہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعِد کا اِجتماعی سِسٹم ہے۔ سوسیور کا نظریہ یہ تھا کہ لسانیاتی سطح پر ترسیل اِس لیے ممکن ہے کہ ہم نے اَپنے بطون میں اِجتماعی لسانی قواعِد کا ایک سِسٹم بنا رکھا ہے جو نوعِ اِنسانی کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ اِن تینوں نظریوں میں اِنسانی اَعمال کی ساختیاتی توضیح پر زور دیا گیا ہے نہ کہ تاریخی توضیح پر۔ تینوں عَمُودی زمانی یعنی Diachronic تناظُر کے مقابلے میں اُفقی بے زمانی Synchronic تناظر کو اَپنائے ہوئے ہیں۔ یُوں زمانی عَمل کے بجائے مکانی عَمل کو اَہمیت ملی ہے۔ مائیکل فوکو نے لکھا ہے کہ:

The researches of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have decentred the subject in relation to the laws of its desire, the

forms of its language, the rules of its actions or the play of its mythical and un-imaginative discourse.

فرائیڈ، سوسیور اور درکھیم، تینوں نے فرد کی مرکزی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہوئے اِسے محض ایک "ذریعہ" قرار دیا ہے: اِن کے بقول جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو خواہش اُسے آلۂ کار بنا رہی ہوتی ہے، جب وہ بولتا ہے تو زبان (Langue) اُسے ذریعہ بنا کر بولتی ہے؛ اِسی طرح سُوسائٹی، جو اُس کی ذات کے اندر موجود ہے، اُسے ایک ہتھیار کے طور سے اِستعمال کرتی ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی تنقید والوں نے کہا کہ زبان بولتی ہے لکھاری نہیں (Writing Writes Not Writers) تو دراصل وہ اُسی بات کا اِعادہ کر رہے تھے جو مندرجہ بالا تینوں مفکّرین نے کہی تھی۔ اِس سے مُراد ہرگز نہیں تھی کہ تخلیق کار اپنے مطالعے سے حاصل کردہ معلومات کے اِظہارِ مکرّر کے سوا کچھ نہیں کرتا (اگر ایسی بات ہوتی تو تخلیقی عمل محض اِکتسابی عمل قرار پاتا): دراصل اِس سے مراد یہ تھی کہ جس طرح عام گفتگو کے پیچھے زبان یعنی Langue موجود ہے، بالکل اُسی طرح اَدبی تخلیقات میں شعریات یعنی Poeitcs موجود ہے جس کے اپنے خدوخال اور اپنا ساختیہ ہے۔ چناں چہ جب اَدیب، لکھنے کے عمل میں مُبتلا ہوتا ہے تو شعریات کی structuring کے عمل کا نظارہ کرتا ہے۔ یُوں اُس کی سائیکی میں موجود تمام عناصر یعنی اُس کا مطالعہ، شخصی زندگی کے واقعات، سانحات سے اَخذ کردہ تاثرات، شعُوری اَور غیر شعُوری اَعمال، نسلی اَور ثقافتی سرمایہ وغیرہ، ایک دُوسرے میں مدغم ہو کر اَور ایک خاص قسم کے نفسی طُوفان سے گزر کر مُنقلب ہو جاتے ہیں: اُن میں ایک طرح کی تاب کاری شامل ہو جاتی ہے۔ اگر تحریر اِس عمل سے نہ گزرے تو پھر اَفکار کا مجموعہ تو سامنے آجائے گا، اَشعار کا ہرگز نہیں۔ دُوسرے لفظوں میں Writing سے مُراد لکھا ہوا وہ "مَواد" نہیں جس سے کتابیں بھری پڑی ہیں، اِس سے مُراد شعریات ہے جسے مَس کیے بغیر اَدب وجود میں نہیں آسکتا۔

اِس نکتے کی مزید وضاحت کے لیے مجھے یہ کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید تو بہت بعد میں نمُودار ہُوئی، اِس سے پہلے تنقید نے تخلیق کو تین زاویوں سے پرکھا تھا۔ ایک زاویے نے تمام تر اَہمیت، تخلیق کار کو تفویض کی تھی اَور تخلیق کو نہ صرف تخلیق کار کی شخصیت اَور اُس کے سوانح کی روشنی میں پڑھا بلکہ اُس ماحول کو بھی پیشِ نظر رکھا تھا جس میں تخلیق کار کی پرورش ہوئی تھی۔ چنانچہ یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ تخلیق کس حد تک خود تخلیق کار

کی شخصی اَور نفسیاتی صورتِ حال کی زائیدہ تھی' نیز اُس نے تخلیق کار کی وساطت سے کس حد تک اُس ماحول' زمانے اَور سماج کا عکس پیش کیا تھا جس میں تخلیق کار نے اپنی زندگی بسر کی تھی۔ دُوسرا زاویہ تمام تر اَہمیت ''قاری'' کو تفویض کرنے کا تھا۔ یہاں نقاد یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ تخلیق' قاری کو کس طَور اَور کس حد تک متاثر کرنے پر قادِر ہوتی ہے۔ اِس زاویے کے مطابق تخلیق کے کھَرا ہونے کو' قاری پر تخلیق کے ممکنہ اَثرات کے تابع قرار دیا گیا یعنی تخلیق کے اَعلیٰ یا اَدنیٰ ہونے کا فیصلہ اُن اَثرات کی روشنی میں کیا گیا جو اُس نے قاری پر مرتّب کیے تھے یا مرتّب ہوسکتے تھے۔ چناں چہ اِس زاویے کے تحت بعض ناقدین نے تخلیق کو پرکھتے ہوئے' یہ دیکھنے کی بھی کوشش کی کہ وہ کہاں تک ایک Rod of Correction کے طَور پر اِستعمال ہوسکتی ہے' نیز کہاں تک اَخلاقی' سیاسی یا دیگر نظریات کو قاری تک منتقل کرنے کی اَہلیت رکھتی ہے۔ تنقید کے تیسرے زاویے نے تخلیق کار کی شخصی زندگی اَور قاری کی ضروریات سے صرفِ نظر کرکے اِس بات پر زور دیا کہ تخلیق کا تجزیہ' ایک منفرد اَور خودکفیل اکائی کے طَور پر کیا جائے اَور تجزیہ کرتے ہوئے' تخلیق کے سارے Infrastructure کو' جو اِبہام' قولِ مُحال' رمز' تناؤ اَور رعایتِ لفظی وغیرہ پر مشتمل ہے' زیرِ بحث لایا جائے۔ دُوسرے لفظوں میں' تخلیق کی ساخت میں مُضمَر معانی کو سطح پر لانے کی کامیاب کوشش ہونی چاہیے نہ یہ کہ اُس میں اپنی طرف سے معانی سمو دیے جائیں!

ساختیاتی تنقید نے' تینوں زاویوں کو مسترد کر دیا مگر اِن سے ایک ایک بات مستعار بھی لے لی۔ مثلاً تنقید کے پہلے زاویے سے اِس نے یہ نکتہ اُٹھایا کہ ہر چند تخلیق کار کی سوانحی زندگی اَور اُس کا تاریخی حوالہ' تنقید کے لیے بے کار ہے' تاہم خود تخلیق کار کے بطون میں دیگر علمی شعبوں میں موجود کوڈ (Code)' گرامر یا Algorithm کے علی الرغم شعریات یا Poetics ایک ماڈل کے طَور پر موجود ہوتی ہے جسے مَس کیے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی' اَور یہی وہ شے ہے جس کے حوالے سے تخلیق کار ایک ''بند ماحول'' میں مقیّد رہنے کے بجائے' باہر کی ساختیوں سے ہم رِشتہ ہوتا ہے۔ تنقید کے دُوسرے زاویے سے اِس نے یہ نکتہ اَخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا اعلیٰ یا اَدنیٰ ہونا اُن تاثرات سے مشروط نہیں جو وہ قاری پر مرتسم کرتی ہے' تاہم تخلیق کاری کے عمل میں قاری کے کردار کو نظر اَنداز نہیں کیا جاسکتا۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تخلیق کار اَور قاری برابر کے شریک

ہوتے ہیں۔ چنانچہ ساختیاتی تنقید کے مطابق' نقاد (یا قاری) کوئی مُنفعِل ہستی نہیں' جو اَدب پارے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا ہو تاکہ اَدب پارہ اُسے "معنی" کا دان دے' وہ تو خود اَدب پارے کے کھوج میں شامل ہو کر نئے معانی تخلیق کرتا ہے۔ تنقید کے تیسرے زاویے سے ساختیاتی تنقید نے یہ نکتہ لیا کہ ہر چند تخلیق کا ایک اپنا ساختیہ ہے جو تخلیق کار کے سوانح اور اُس کے تاریخی حوالے' نیز قاری پر مرتسم ہونے والے اثرات سے بے نیاز ہے' تاہم ساختیہ' ایک طرف تخلیق کار کے حوالے سے عالم گیر کوڈ (Code) یا ماڈل سے (بصورتِ شعریات) منسلک ہے اور دُوسری طرف قاری کی شرکت سے خود کو مکمل کرتا ہے؛ علاوہ ازیں وہ ایسی خود کفیل اکائی نہیں جو دُوسری اکائیوں سے لاتعلق ہو: وہ نہ صرف خود رِشتوں کی اکائی ہے بلکہ اپنے سے باہر کی اکائیوں سے جُڑی ہُوئی بھی ہے' نیز تخلیق کا ساختیہ' دائرہ دَر دائرہ' پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتے ہوئے' ایک طرح کی Hierarchy بھی بناتا ہے۔ چناں چہ جب ساختیاتی تنقید' کسی تخلیق کا تجزیہ کرتی ہے تو نہ تو محض تخلیق کار کے حوالے سے ایسا کرتی ہے اور نہ ہی محض قاری کے حوالے سے' یہ تخلیق کو پرت در پرت کھولتے چلے جاتی ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ میں:

> ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا کیوں کہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظاموں) کے ایک عالم کے سوا اور کچھ نہیں؛ جس کا جسم کسی راز' کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں۔ وہ کچھ نہیں سوائے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے' جو اپنی سطحوں کی یکتائی کے علاوہ اپنے اندر کوئی اور شے نہیں رکھتا۔

لہٰذا ساختیاتی تنقید کی رُو سے نقاد کا کام یہ نہیں کہ وہ تخلیق کے معنی یا پیغام کی تشریح کرے یا معانی کو ازسرِنَو دریافت کرے' اُس کا کام اُس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرنا ہے جس سے معانی کا اِنشراح ہُوا تھا؛ بعینہٖ جیسے ماہرِ لسانیات' جملے کے معنی کو نشان زد کرنے کا ذمّے دار نہیں ہوتا' اُس کا کام جملے کی اُس ساخت کو نشان زد کرنا ہے جو اُس کے معنی کو دُوسروں تک منتقل کرتی ہے۔

میرا تاثر یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید حرفِ آخر نہیں لیکن ہر زاویۂ نگاہ میں سچّائی کی کچھ نہ کچھ رمق ضرور موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ جس طرح تنقید کے مندرجہ بالا تینوں زاویوں میں سچّائی کا کوئی نہ کوئی پہلو موجود ہے' اُسی طرح ساختیاتی تنقید میں بھی سچّائی کا ایک یہ پہلو مُضمر ہے کہ تخلیق' یک سطحی ساختیہ نہیں' یہ کائنات ہی کی طرح دائرہ دَر دائرہ اور نقاب اندر نقاب ہے؛ لہٰذا جب تک نقاد یا قاری تخلیق کا تجزیہ کرنے کے لیے خود بھی

تخلیقی عمل سے نہ گزرے، وہ تخلیق کی چکا چوند میں اضافہ کرنے بلکہ تخلیق کو مکمل کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

جب ہم پلٹ کر اُس سارے منظر نامے پر نظر ڈالتے ہیں جو "نئی تنقید" سے لے کر ساختیات اور پسِ ساختیات یعنی نو مارکسی تنقید، ساخت شکنی کی حامل تنقید (بعض لوگ اِسے پسِ ساختیات میں شامل نہیں سمجھتے)، نیز نسوانی تنقید تک پھیلی ہُوئی ہے تو اِس میں ساختیاتی تنقید کی اہمیت ایک تو اِس اعتبار سے بنتی ہے کہ اِس نے "نئی تنقید" کی جبریت کو توڑا، دُوسرے اِس اعتبار سے کہ اِس نے نہ صرف مارکسی نظریے سے اثرات قبول کیے بلکہ مارکسی تنقید پر اپنے اثرات بھی مرتسم کیے، اور تیسری بات یہ کہ اِس نے ساخت شکن تنقید (Deconstructive Criticism) اور نسوانی تنقید (Feminist Criticism) کو ایسے عمل پر مجبور کیا جس سے خود ساختیاتی تنقید کی توسیع ہو گئی۔

"نئی تنقید" سے ساختیاتی تنقید کا انحراف، نیوٹن کی طبیعیات سے جدید طبیعیات کے انحراف کے مماثل ہے اور یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی اندازِ فکر کی تشکیل میں جدید طبیعیات ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ جدید طبیعیات نے "مرکزے" کی جگہ پیٹرن کو دے دی ہے جو اصلاً رشتوں یا connections سے بننے والی ایک گرہ ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اب Building Blocks کے ٹھوس مادی وجود کا تصور باقی نہیں رہا؛ لہٰذا تصویر یہ نہیں اُبھرتی کہ اجزا "مرکزے" یا "کُل" کے گرد طواف کر رہے ہیں، تصویر یہ اُبھرتی ہے کہ ایک پیٹرن موجود ہے جس کے تمام حصے آپس میں جڑے ہوئے ہیں اور یہ پیٹرن ہمہ وقت بننے اور ٹوٹنے میں مبتلا ہے یعنی حرکی ہے۔ اِس سلسلے میں Fritjof Capra کے یہ الفاظ صورتِ حال کی توضیح میں بے حد مفید ثابت ہو سکتے ہیں:

> In the new world-view, the universe is seen as a dynamic web of inter-related events. None of the properties of any part of this web is fundamental: they all follow from the properties of other parts, and the overall consistency of their mutual inter-relatedness determines the structure of the entire web.

جدید طبیعیات کا یہ نظریہ اُس قدیم مشرقی تصوف سے گہری مماثلت رکھتا ہے جو حقیقت کی جُزو اور کُل میں تقسیم کو نہیں مانتا اور ایک لامحدود اور بے پایاں تخلیقی قوت کے وجود کا قائل ہے۔ ساختیات نے جدید طبیعیات

سے نہ صرف ''کل'' یا کلیت کا تصور اخذ کیا بلکہ قاری یعنی جزو کو ''کل'' کا خوشہ چیں قرار دینے کے بجائے اُس کا شریکِ کار بھی قرار دے ڈالا۔ ساختیاتی تنقید نے قرأت کے جس عمل کو اِس قدر اہمیت دی ہے' وہ جدید طبیعیات کی رُو سے' ناظر کی کارکردگی اور تصوف کی رُو سے' سالک کے طرزِ عمل کے مُشابہ ہے۔ دُوسری طرف ساختیات نے مارکسی نظریے سے معاشرتی ہمہ اوست کا تصور اخذ کیا جو فرد کی جزویت کے مقابلے میں کُل (یعنی سماج) کی کلیت کا مُؤیّد تھا' مُراد یہ کہ سوسائٹی کسی مرکزے کے گرد افراد کے طواف کا نام نہیں ہے' سُوسائٹی تو ایسا پیٹرن ہے جس میں مثبت اور منفی نوعیت کی لہریں سدا ایک دُوسرے سے ٹکراتے ہُوئے' نئے نئے روابط میں متشکل ہوتی رہتی ہیں۔

ساختیات نے ساخت شکن اور نسوانی تنقید کی جست کے لیے بھی زمین ہموار کی ہے۔ وہ یُوں کہ جب ساختیات نے مرکزے کے بجائے پیٹرن کو اہمیت دی اور قاری کو شریکِ کار مان لیا تو گویا جُزو اور کُل کے قدیم رشتے کی تکذیب کرکے مروّج مسالک سے انحراف کی مثال پیش کر دی۔ لازم تھا کہ اگلا قدم تعقلات کی حامل بنیادوں کو شک کی نظروں سے دیکھنے پر منتج ہوتا۔ ساخت شکن اور نسوانی تنقید نے یہی کام انجام دیا جب اُنھوں نے ساختیات کے اِس مطالبے کے تتبع میں کہ Signifier کو Signified سے نجات دِلائی جائے (جس کا مطلب تھا کہ متعین معانی کے تسلط سے نجات ملے) یہ مطالبہ کیا کہ خود اِنسانی ذہن کی ساخت پر از سرِ نو روشنی ڈالی جائے تاکہ متعین تعقلات deconstruct ہو جائیں اور نتیجۂ حقیقت کا اصل چہرہ طلوع ہو!

اُردو میں ساختیات اور پسِ ساختیات کے مباحث میں اب دلچسپی لی جانے لگی ہے۔ اِس سے اُردو تنقید نہ صرف درس و تدریس کے زیرِ سایہ پروان چڑھنے والے تنقیدی رویوں سے نجات حاصل کرلے گی بلکہ متوازی مغربی تنقید کے اُن مباحث سے بھی آشنا ہو سکے گی جو اَب لسانیات' نشان فہمی' علم الانسان' فلسفے اور طبیعیات تک پھیل چکے ہیں۔ تاہم اِس میں ایک خطرہ بھی ہے: وہ یہ کہ جب بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسی تنقید اُردو میں داخل ہوئی تھی تو اَپنے ساتھ اِشتراکیت کی تھیوری بھی لائی تھی' نیز اِس مقصد کے ساتھ آئی تھی کہ اَدب کو نظریے کا تابعِ مُہمل بنا کر اُسے اِشتراکیت کے فروغ کے لیے اِستعمال کرے گی؛ گویا یہ تنقید Fully Loaded تھی اور اَدب کی مقصدیت اور اِفادیت کے نظریے کو مقدم گردانتی

تھی۔نتیجہ یہ نکلا کہ اَدب پارے کو فن کی میزان پر تولنے کے بجائے نظریے کی کسَوٹی پر پرکھا جانے لگا۔ بعد اَزاں یورپ میں جس نو مارکسی تنقید کو فروغ ملا' اُس نے جمالیاتی پہلو کو بھی اَپنے دامن میں جگہ دے دی مگر ہمارے بیشتر ترقی پسند ناقدین کو اِس بات کی خبر' بیس برس بعد ملی اَور اُس دوران میں پُل کے نیچے سے بہت سا پانی بَہ چکا تھا۔ اُردو میں کچھ ایسی ہی صورتِ حال' ساختیات اور پسِ ساختیات کے نظریوں اَور مَباحِث کی درآمد سے' پیدا ہو چکی ہے۔ اگر ہم نے خود کو اِن مَباحِث کی بھُول بھُلیّوں میں یکسر کھو دیا اَور تخلیق کی پرکھ کے لیے ذوقِ نظر کی اَساسی حیثیت کو ثانوی قرار دے کر' ذہنی اُپج کو زیادہ اہم جانا' نیز تخلیق اَور اُس کے قاری کے بے حد نازک رِشتے کو (جسے ساختیات نے اُبھارا ہے) لغوی سطح پر قبول کرتے ہوئے' تنقید کو آزاد تلازمۂ خیال کی سطح تفویض کر دی' تو اِس اُسی صورتِ حال کے پیدا ہونے کا خطرہ ہے جو مارکسی تنقید کے اِبتدائی دَور میں سامنے آئی تھی۔ میں نے اپنی کتاب تنقید اَور جدید اُردو تنقید میں ایک جگہ لکھا ہے:

> جب قاری یا نقاد تخلیق کے رُوبرو آتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ آئینۂ صفتِ تخلیق نے اُسے منعکس کر دیا ہے...... اِس طَور کہ اُس کی پُوری ذات "غیر ذات" بن کر ابھر آئی ہے۔ ہر قاری بلکہ ہر زمانہ تخلیق کی قرأت میں اَپنے آپ کو اَز سَرِ نَو تخلیق کرتا ہے۔

ظاہر ہے' قاری کو تخلیق سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے لیے خود بھی تخلیق کار ہونا چاہیے۔ اگر وہ غیر تخلیق کار ہے' تخلیقی عمل کے مراحل سے نا آشنا ہے اَور ایک اِنتہائی حسّاس ذوقِ نظر کی میزان پر تخلیق کو نہیں تول سکتا تو پھر وہ تخلیق کے پرتوں کو پیاز کے چھلکوں کی طرح اُتارنے کی ہزار کوشش کرے (جیسا کہ رولاں بارت نے لکھا ہے) اُس کا یہ عمل مشقت ہی قرار پائے گا' تخلیق کی "اَز سَرِ نَو تخلیق" متصوّر نہ ہوگا!

☆☆☆

سوسیور کا نظامِ فکر

سوسیور کے فکری نظام کی اِبتدا اِس بات سے ہوتی ہے کہ "زبان" نشانات کا ایک سسٹم ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ نشانات سے کیا مُراد ہے؟ اُصلاً نشانات تین طرح کے ہیں: ایک قسم وہ ہے جسے Index کہا گیا ہے، مثلاً دھواں اِس بات کا اِنڈکس ہے کہ کہیں آگ جل رہی ہے؛ دُوسری قسم Icon ہے جو مشابہت پر اُستوار ہے، مثلاً کسی شخص کا پورٹریٹ جو اُس کی اصل شکل کے مشابہ ہے؛ اور تیسری قسم وہ ہے جس میں دو اَشیا کا ربط باہم محض علامتی نوعیت کا ہوتا ہے، مثلاً طعام کے آخر میں "میٹھا" جو اِس بات کی طرف اِشارہ ہے کہ طعام کا اِختتام ہوگیا ہے۔ لسانی نشان یعنی Linguistic Sign کا تعلق اُس آخری قسم سے ہے جس میں ہیئت (Form) اَور خیال یا Concept کا نقطۂ اِتّصال وُجود میں آتا ہے۔ ہیئت "شے کے خیال" کی طرف اِشارہ کرتی ہے اَور دال یعنی Signifier کہلاتی ہے جب کہ "شے کا خیال" یعنی Notion of Thing (جس طرف اشارہ کیا جاتا ہے)، مدلُول یعنی Signified کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب میں لفظ "کُرسی" اَدا کرتا ہوں تو یہ اِشارہ ہے اُس خیال کی طرف جو کُرسی کا ہے؛ لہٰذا لفظ "کُرسی" (جو ایک آواز ہے) بصورت "دال" اُبھرتا ہے جب کہ کُرسی کا concept بطورِ "مدلُول" سامنے آتا ہے۔ تاہم لسانی نشان کے "دال" اَور "مدلُول" میں تقسیم محض وضاحت کے لیے ہے ورنہ اِسے تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ وجہ یہ کہ لسانی نشان، کاغذ کے ایک وَرق کی طرح ہے جس کا ایک رُخ "دال" اَور دُوسرا "مدلُول" ہے۔ اگر آپ کاغذ کو قینچی سے کاٹ دیں تو بھی دال اَور مدلُول الگ الگ نہیں ہوں گے۔ دُوسری طرف آپ اِن میں سے ایک کو نابُود کر دیں تو دُوسرا اَز خود ختم ہو جائے گا۔

سوسیور کا دُوسرا نکتہ یہ ہے کہ لسانی نشان اصلاً بلا جواز یعنی arbitrary ہوتا ہے۔ وجہ یہ کہ کسی بھی

مدلُول کے لیے کوئی سا دال (آواز کا رُوپ) کام دے سکتا ہے۔ مثلاً "کُرسی" کے لیے "گُرسی"، "مُرسی" یا "شُرسی" کی آواز نکالی جائے جس کا اِشارہ "کُرسی کے خیال" کی طرف ہو تو اَیسا ہر لفظ اُتنا ہی کار آمد ہو گا جتنا کہ لفظ "کُرسی"؛ شرط صرف یہ ہے کہ معاشرہ اُس لفظ کو قبول کر لے! لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ لسانی نشان، فطرت کا عطیہ نہیں، معاشرہ اِسے اِجتماعی عمل سے جنم دیتا اَور نافذ کرتا ہے۔ لیکن جوناتھن کلر لکھتا ہے کہ لسانی نشان کو محض دال اَور مدلُول کے "بلاجواز رِشتے" تک محدُود کرنا کافی نہیں کیوں کہ اِس کے کچھ اَور اَبعاد بھی ہیں۔ اُس کا خیال ہے کہ ہر زبان کے مدلُول (سگنی فائیڈز) اَپنی مخصوص ثقافتی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث دُوسری زبانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کا ترجمہ، دُوسری زبان میں بہ آسانی نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کسی زبان کا لفظ "کُرسی" اگر ایک خاص وضع کی چیز کی نشان دہی کرتا ہے تو ضروری نہیں کہ دُوسری زبانوں میں کُرسی کے متبادل اَلفاظ بھی شے کی اُسی وضع کو نشان زد کریں کیوں کہ وہاں جو "شے" ہو گی، وہ اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی چھُوٹ پڑنے سے اَپنے اَندر، وضع کے کچھ انوکھے پیرایے بھی محفوظ رکھے ہو گی۔ گویا ہر زبان کے لسانی نشانات، اَپنے اَپنے مدلُول کی مخصُوص وضع کو نشان زد کرتے ہیں؛ لہٰذا اُن کا اِس طَور ترجمہ کرنا کہ سارے shades of meaning گرفت میں آ جائیں، قریب قریب ناممکن ہے۔ یہی حال دال (سگنی فائرز) کا ہے کیوں کہ یہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ اَپنے معانی تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر "راجا" کا لفظ رِیاست کے سربراہ کے لیے مختص رہا ہے (اَور آج بھی ہے) مگر وقت کے ساتھ ساتھ اسے "نائی" کے لیے بھی اِستعمال کیا جانے لگا ہے۔ جوناتھن کلر نے لفظ cattle کا ذِکر کیا ہے جو کبھی جائیداد کے معنوں میں مستعمل تھا مگر اَب گائے بھینسوں کے لیے رائج ہے۔ بات کا لُبِّ لباب یہ ہے کہ لسانی نشان، دال اَور مدلُول، دونوں سطحوں پر بلاجواز یعنی arbitrary ہوتے ہیں، لہٰذا اِنھیں الگ الگ کر کے دِکھانا ضروری نہیں: اَعملاً یہ دونوں اُس رِشتے کے مرہُونِ مِنّت ہیں جو اِن کے درمیان قائم ہو چکا ہے۔ جان سٹورک نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "دال" وہ آواز ہے جو کسی نہ کسی "مدلُول" کو نشان زد کرتی ہے یا بصُورتِ تحریر یہ وہ بامعنی نشان ہے جو کاغذ پر بنایا جاتا ہے۔ کوئی بھی "دال" اگر "مدلُول" کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ بے معنی آواز سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ دُوسرے لفظوں میں، سب "دال" کسی بھی زبان کے مادّی پہلو (material aspect) کو پیش کرتے ہیں جب کہ

"مدلول" زبان کے ذہنی پہلو (mental aspect) سے عبارت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے جب کہ دال کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے "لسانی نشان" نہیں کیوں کہ اُسے لسانی نشان میں ڈھالنے والا کوئی موجود ہی نہیں۔ لیکن جب کسی پھول کو ثقافتی دائرے کے اندر رکھ دیں، مثلاً جنازے کا حصہ بنا دیں تو وہ غم کا نشان بن جائے گا: ایسی صورت میں پھول دال (سگنی فائر) اور غم مدلول (سگنی فائیڈ) متصور ہوگا۔ گویا پھول کو یوں بطورِ نشان استعمال کیا جائے تو وہ مخاطب اور مخاطب کے درمیاں ایک کوڈ سا بن جاتا ہے، لہٰذا سوسیور کے مطابق زبان ایک ہیئت یا Form ہے، موجود بالذات یا Substance نہیں۔

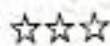
سوسیور کی لسانیات جس تیسرے نکتے پر استوار ہے وہ زبان کی Langue اور Parole میں تقسیم ہے۔ لانگ سے سوسیور کی مراد زبان کا وہ نظام (System) ہے جو نظروں سے اوجھل رہتا ہے جب کہ پارول سے مراد کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے۔ ٹیرنس ہاکس کے بقول گفتار (پارول) آئس برگ کا وہ حصہ ہے جو پانی کی سطح کے اوپر موجود نظر آتا ہے جب کہ زبان (لانگ) وہ حصہ ہے جو زیرِ سطح ہونے کے باعث نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ واضح رہے کہ لانگ، آئس برگ کے مخفی حصے کی طرح ٹھوس نہیں لہٰذا کسی ایسے آئس برگ کا تصور کرنا ہوگا جس کا ظاہر حصہ تو ٹھوس ہے مگر مخفی حصہ ایک ایسی غیر مادی "شے" یا نظام ہے جو اصلاً روایتوں، رشتوں اور اصولوں یعنی گرامر پر مشتمل ہے۔ جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اُس گرامر کے مطابق (جو نظر نہیں آتی) الفاظ کو جملوں میں پرو کر مُقابل خیالات یا تصورات یا notions کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ سوسیور کہتا ہے کہ انسان کے لیے "گفتگو کرنا" فطری عمل نہیں، اس کے لیے فطری عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اس نظام کو وجود میں لاتا ہے اور جس کے اندر لسانی نشانات مقابل خیالات یا تصورات کے مظہر بن جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے نوام چامسکی نے یونیورسل گرامر کا ذکر کیا تھا جو اکتسابی نہیں، وہبی ہے یعنی ایک ایسی صلاحیت جو بچہ اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ سوسیور نے زبان اور گفتار کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہ شطرنج کے قواعد اس کی ہر game سے ماورا ہیں لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران میں مختلف چالوں میں جو رشتے وجود میں آتے

ہیں، وہ نظر نہ آنے والے اُن قواعِد ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔ یہی حال زبان کا ہے جس میں گفتار کے جملہ پیرایے، زبان کی اُس گرامر کی اَساس پر اُستوار ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ سوسیور کے نزدیک "زبان" لسانی صلاحیت (Linguistic Faculty) کا نام ہے جب کہ "گفتار" اُس صلاحیت کی کارکردگی (Performance) کی صورت ہے (بالکل جیسے حکومت اپنی اِنتظامی صلاحیت کا اِظہار منتظمین کے ذریعے کرتی ہے)۔ زبان (لانگ) محض عام سا سسٹم نہیں جس کے مطابق جملوں کی تشکیل ہوتی ہے، یہ اَیسا سسٹم ہے جس کے اَندر، جملوں کی تشکیل کے قواعِد کا علم بھی مُضمر ہوتا ہے۔ جب ہم زبان (لانگ) کو گفتار (پارول) سے جُدا کرتے ہیں تو دراصل اِجتماعی سماجی رویّے کو اِنفرادی رویّوں سے الگ کرتے ہیں یعنی بنیادی عنصر کو حادثاتی عناصر سے ممیّز کرتے ہیں۔

سوسیور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رِشتوں پر مشتمل ہے، وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں: ایک وہ رِشتے جو اِنتخاب (selection) کی بنیاد پر اُستوار ہیں اَور دُوسرے وہ جو اِتحاد اَور اِتّصال سے عبارت ہیں۔ مقدمُ الذکر کو عمُودی روابط یعنی Paradigmatic Relations کا نام مِلا ہے اَور موخرُالذکر کو اُفقی یعنی Syntagmatic Relations کا! مقدمُ الذکر رشتے، عناصر کے تقابل سے اِکتساب کرتے ہیں جب کہ موخرُالذکر رشتے، عناصر کو جوڑنے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ مثلاً مجھے کوئی بات کہنی ہو تو مَیں زبان کے خزانے کے اَندر چھلانگ لگاؤں گا اَور وہاں پر موجود متبادل اَور مترادف اَلفاظ سے اُس لفظ کا اِنتخاب کروں گا جو میری طلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ اِنتخاب، اَلفاظ کے فرق (difference) کی بِنا پر ہوگا: بیٹھنے کی شے کے لیے کُرسی، موڑھا، تپائی، سٹول، صوفہ اَیسے متعدّد اَلفاظ، زبان کے اَندر موجود ہیں، مگر میں لفظ "کُرسی" کا اِنتخاب اِس لیے کروں گا کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہُوئی اُس شے کو صحیح طَور سے نشان زد کر سکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دُوسری طرف جب میں اِنتخاب کردہ لفظ یا اَلفاظ کو جملے میں اِستعمال کروں گا (تاکہ وہ مفہوم عیاں ہو جو میرے ذہن میں ہے) تو یہ عمل اِتّصال اَور اِتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا اَور قربت (contiguity) کا منظر قرار پائے گا۔ گویا مقدمُ الذکر رشتے مزاجاً عمُودی ہیں اَور موخرُالذکر اُفقی! مقدمُ الذکر رشتے Binary Opposites کی بنیاد پر قائم ہونے کے باعث اَشیا کے "فرق" سے اِکتساب کرتے ہیں

جب کہ مؤخرُالذکر رشتے اَلفاظ کو جوڑنے کے عمل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوسیور کے مطابق سارا لسانی نظام اِنھیں عمُودی اَور اُفقی رِشتوں پر مشتمل ہے۔ یہی زبان کا ساختیہ یا سٹرکچر بھی ہے، تاہم یہ سٹرکچر اپنے اَندر مختلف سطحیں (Levels) رکھتا ہے، جن میں ہر سطح پر اَیسے عناصر کی نشان دہی کی جا سکتی ہے جو ایک دُوسرے کے مقابل کھڑے ہوتے ہیں، نیز ایک دُوسرے سے جُڑ کر، برتر سطح کے units مرتّب کرتے ہیں۔ تاہم اِن میں سے ہر سطح، ساختیے کے بنیادی اُصولوں ہی کے تابع رہتی ہے۔

سوسیور کے فکری نظام کا آخری نکتہ یہ ہے کہ زبان کا مطالعہ، اَیسے نظام کے طَور سے کرنا چاہیے کہ کسی ایک خاص لمحے میں اِس کی تمام تر کارکردگی کا احاطہ کیا جا سکے نہ کہ وقت کی گزران کے ساتھ زبان میں جو تبدیلیاں آتی ہیں، صرف اُنھیں کو مرکزِ نگاہ بنایا جائے! اِس سلسلے میں جان سٹورک نے لکھا ہے کہ سوسیور سے پہلے کے ماہرینِ لسانیات، زبان کا مطالعہ اِس کے تاریخی تناظر میں کرتے تھے اَور زبان کے اَندر ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بناتے تھے۔ اِس عمل کو سوسیور نے دوزمانی یعنی Diachronic رویہ قرار دیتے ہوئے اِس کی مخالفت کی۔ سوسیور کے مطابق، ساختیات بحیثیتِ مجموعی "یک زمانی" ہے، اِس کا مقصد زبان کے نظام یا اُس کی ساخت کو غیر تاریخی تناظر میں رکھ کر زیرِ مطالعہ لانا ہے (اِس بات سے سروکار رکھے بغیر کہ وہ کن اِرتقائی منازل سے گزر کر موجودہ صورت تک پہنچی ہے)۔ بعدازاں، فرانس میں مارکسیت نے ساختیات کی مخالفت اِسی بنیاد پر کی تھی کیوں کہ مارکسیت کے لیے، تاریخ کو مسترد کرنا، قابلِ قبُول نہیں تھا۔ اصلاً مارکسیت، سماجی حقیقت کی تاریخی سطح کو اُجاگر کرنے کے حق میں ہے جو دوزمانی (Diachronic) رویہ ہے۔ لہٰذا ساختیات سے، جو یک زمانی (Synchronic) ہے، اِس کی منافرت مشکل تھی۔ زماں کی "دوزمانی" اَور "یک زمانی" تقسیم سے سوسیور نے یہ نتیجہ اَخذ کیا کہ زبان کوئی اَیسا نظامِ فکر نہیں جو کسی غیر متغیّر "جوہر" کا حامل ہو، اُس کے مطابق زبان ایک ہیئت (Form) ہے جو اَپنے اَجزا کے ربطِ باہم سے عبارت ہے جب کہ خود اِن اَجزا کی پہچان، اِن کی موجُودگی یعنی مقرّر اَور متعیّن حیثیت کے باعث نہیں کیوں کہ یہ باہمی "فرق" کی بنیاد پر قائم ہیں۔ دیکھا جائے تو زبان میں موجود یہ فرق ہی اصل بات ہے اَور اِسی سے لسانی نظام کے اَندر نشانات (Signs) کی "قیمت" مقرّر ہوتی ہے، تاہم یہ قیمت بدلتی بھی رہتی ہے کیوں کہ بنیادی

طور پر زبان کا سارا نظام بلاجواز یعنی arbitrary ہے۔ غور کیجیے کہ زبان کے نظام کا "یک زمانی" رُوپ، جس کی تبلیغ سوسیور نے کی، اُسی اندازِ نظر سے منسلک ہے جس کا اظہار نطشے، فرائیڈ اور ہائیڈگر نے کیا ہے کہ وجُود (Being) یا موجُودگی (Presence) اصل حقیقت نہیں، اصل حقیقت تو وہ کھیل یا لیلا یا Becoming ہے جو اصلاً رقص کے مُشابہ ہونے کے باعث، ہر دم بنتے بگڑتے رشتوں (relations) سے عبارت ہے جن سے ہٹ کر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ دُوسرے لفظوں میں رقص کی تمام تر حرکات یا اشارات (gestures)، رقص سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے، یہ بجائے خود رقص ہیں۔ اِسی طرح حقیقت کا یک زمانی اظہار بجائے خود "حقیقت" ہے، اس میں دُوئی ناپید ہے: یہ خود ہی کھیل ہے اور خود ہی کھلاڑی! دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صُوفیانہ رویہ بھی تھا۔ سوسیور کی لسانیات بھی اصلاً (یک زمانی کے حوالے سے) زبان کے نشانات کو ہر دم بنتے بگڑتے رشتوں ہی سے عبارت گردانتی ہے، تاہم جانتی ہے کہ نشانات کا یہ رقص، زبان یعنی Langue کے اُصولوں ہی کے تابع ہے۔ گویا زبان، اپنے نشانات پر مشتمل ہونے کے باعث، بجائے خود رقص کے عالم میں ہے بلکہ خود لسانی رقص ہے۔ زبان کے بارے میں سوسیور کے اِنقلابی نظریات نے بعد ازاں ساختیات پر جو اثرات مرتسم کیے، وہ سب کے علم میں ہیں۔ چناں چہ رولاں بارت کی اِس بات کی تفہیم کہ تخلیق، پیاز کے پرتوں کی طرح ہے اور ساختیاتی تنقید کا مقصد بہ جُز اِس کے اور کچھ نہیں کہ وہ چھلکوں کو اُتارتے چلی جائے یعنی اُن کا رقص دِکھائے، سوسیور کے نظامِ فکر کو سمجھے بغیر کسی صُورت ممکن نہیں۔

رولاں بارت کا فِکری نظام

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے مجھے ایک سوال نامہ اِرسال کیا جس میں فرانس کے مشہور ساختیاتی نقاد رولاں بارت کی متعدد فکری جہات میں سے اکریوین (Ecrivain) اَور اکریونت (Ecrivant) کے بارے میں بھی ایک سوال شامل تھا۔ جواباً میں نے اُنھیں جو تحریر بھجوائی اُس کا ایک اِقتباس درجِ ذیل ہے :

رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ ایک طبقہ اُن لکھنے والوں کا ہے جو اَدب کو محض "ذریعہ" سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل اَدب کے ذریعے اَپنا پیغام یا نظریہ دُوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ اُن کے نزدیک اَدبی تخلیق کی حیثیت اُس چھاگل کی سی ہے جس میں پانی بھر کر ایک جگہ سے دُوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔ جب چھاگل منزل پر پہنچ جاتی ہے تو اُس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ اَیسے لوگوں کو اُس نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ اِن کے مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو اَدب کو "ذریعہ" قرار نہیں دیتے اُسے مقصود بالذات سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو اُس نے اکریوین کہا ہے۔ وہ اُنھیں "مصنّف" کہہ کر بھی پکارتا ہے جب کہ اکریونت کو محض "محرّر" کا نام دیتا ہے۔ محرّر اَدیب زبان کے حوالہ جاتی پہلو (Referential Aspect) سے منسلک ہوتے ہیں جب کہ مصنّفین زبان کے جمالیاتی پہلو سے! ہمارے یہاں اَدب کی "اَدب برائے اَدب" اَور "اَدب برائے زِندگی" میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت ہی کی تقسیم کے مشابہ ہے۔ "اَدب برائے زِندگی" کے علَم بردار اکثر و بیشتر اَدب کو غیر اَدبی مقاصد کے لیے اِستعمال کرنے پر زور دیتے ہیں (مثلاً کسی معاشی مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ کے لیے) جب کہ "اَدب برائے اَدب" والے اَدب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ ہیئت اَور مواد کی بحث بھی اِسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔ اکریونت (محرر) ہیئت اَور مواد میں تقسیم روا رکھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک دونوں میں وہی رِشتہ ہے جو لفافے (Envelope) اَور اُس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے جب کہ اکریوین کا موقف یہ ہے کہ "لفافہ" اَور "چیز" دو مختلف اَشیا نہیں یہ ایک ہی سِکّے کے دو رُخ ہیں۔ اگر چھاگل اَور پانی کی مثال کو سامنے رکھیں تو پھر اکریونت کے نزدیک فارم (چھاگل) اَور مواد (پانی) کا رِشتہ container اَور contained کا ہے جب کہ اکریوین کے مطابق ہیئت اَور مواد کا رِشتہ وہ ہے جو برف کی سِل اَور پانی میں ہوتا ہے۔ پانی برف کی سِل کے اَندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اَندر

> رُقعہ بند ہوتا ہے) 'برف کی سِل بجائے خود پانی ہے۔ لہٰذا اکریوین کے مطابق تخلیق کی اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی حظ، حتیٰ کہ جنسی لذّت تک مہیّا کرنے پر قادر ہے۔ رولاں بارت نے اِسے لباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے' اَور اِس سے حاصل ہونے والی لذّت کو Jouissance کہہ کر پکارا ہے۔

واضح رہے کہ بارت نے اکریوین اَور اکریونت کے اِس فرق کو اَپنے مضمون Ecrivains et Ecrivants میں پیش کیا تھا۔ بعد اَزاں یہ مضمون اُس کی تصنیف Critical Essays میں شامل ہُوا۔ بارت کی بعد کی تحریروں میں 'اَلفاظ کا یہ جوڑا بظاہر غائب ہو گیا مگر حقیقت یہ ہے کہ اُس کے فکری نظام میں شکلیں بدل بدل کر بار بار اُبھرتا رہا۔ دراصل بارت ایک نہایت خلاّق شخصیت تھا۔ جب وہ کسی مسئلے پر اَپنا نقطۂ نظر پیش کر دیتا اَور اِس سلسلے میں اِصطلاحات وضع کر لیتا تو پھر کچھ ہی عرصے کے بعد، مسئلے کے کسی اَور پہلو کو اُبھار دیتا جس کے لیے وہ نئی اِصطلاحات رائج کرنے کی کوشش کرتا۔ اِسی لیے جوناتھن کلر نے اَپنی کتاب بہ عُنوان Barthes میں لکھا ہے:

> *Barthes* is a seminal thinker but he tries to uproot his seedings as they sprout. When his projects flourish, they do so without him or despite him ...... (p.12).

اِس اِقتباس سے شاید یہ گمان گزرے کہ رولاں بارت، گاہے ایک نظریے کو قبول کرتا گاہے دُوسرے کو حرزِ جاں بنا لیتا تھا مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دِکھائی دینے والے اِضطراری رویّے کے عقب میں وہ ایک مُنضبط اَور مربُوط سوچ کا مالک نظر آتا ہے...... ایک ایسی سوچ جو پھُول کی طرح بتدریج کھِلتے چلے گئی ہے۔

اِس سلسلے میں بات ۱۹۶۰ء سے شروع ہوتی ہے جب بارت نے اکریوین اَور اکریونت کے فرق کو واضح کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اُس نے بات لکھاری کے حوالے سے کی تھی اَور دو قسم کے لکھاریوں کو نشان زد کیا تھا۔ یہ بارت کا اِبتدائی زمانہ تھا جب وہ مصنف (Author) کے وجود کا قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے جب اُس نے S/Z لکھی تو مصنِف کے بارے میں اُس کے تصوّرات تبدیل ہو چکے تھے۔ موجودیت سے وہ شروع ہی سے متاثر تھا اَور Existence Precedes Essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ اصلیت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے اعماق میں جَوہر موجُود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دُوسری طرف موجودیّت (Existentialism)' اِس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً آزاد ہے یعنی وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اَور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں۔ بارت اِبتدا سارترے سے بھی

زیادہ اُصلیت کے نظریے کا مخالف تھا اُور فرد کو وحدت کے بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا' اس کے باوجود یُوں لگتا ہے جیسے وہ ابھی لکھاری کے وجود کا بہرحال قائل تھا مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے وہ مصنّف کی کارکردگی تو کیا اُس کے وجود تک کا منکر ہو چکا تھا۔ S/Z لکھنے سے پہلے اُس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا تھا:

اَب میں اس بات کا علم ہے کہ لکھت کسی واحدِ الہیاتی معنی (Author God کے پیغام) سے عبارت نہیں ہوتی'

وہ ایک ایسی تہ دَر تہ Space ہے جس میں بہت سی تحریریں ایک دُوسرے سے ٹکراتی اُور باہم آمیز ہوتی ہیں؛

جس کا مطلب یہ تھا کہ اَب وہ مصنّفین کے بجائے اُن کی تحریروں کے مطالعے کی سفارش کر رہا تھا۔ اِس موقف پر کچھ اَثرات "نئی تنقید" کے بھی نظر آتے ہیں جس نے "تصنیف بغیر مصنّف" کا نعرہ لگایا تھا مگر زیادہ اَثرات ساختیات ہی کے ہیں جس نے "مرکز گریز ساخت" کا تصوّر پیش کیا تھا۔ ساختیات کا یہ تصور نطشے اُور ہائیڈگر کے حوالے سے ساخت کے قدیم "مرکز آشنا نظریے" کی نفی سے تو عبارت تھا ہی (جس کا ذکر بہت ہو چکا ہے) مگر میری رائے میں اِس پر کوانٹم طبیعیات کا وہ نظریہ بھی اَثر انداز ہُوا تھا جو ساخت کو "رشتوں کا جال" (Web of Relations) سمجھتا ہے۔ نطشے نے اِس ضمن میں "خُدا کی مَوت" کا اِعلان کر دیا تھا جو اصلاً جوہر یا واحد معنی کو مسترد کرنے کی کاوِش تھی۔ اِس سلسلے میں جب رولاں بارت نے مصنّف کو Author God کا لقب عطا کر کے اُس کی مَوت کا باضابطہ اِعلان کیا تو گویا اُس نے نطشے ہی کے قول کو دُہرایا۔ بہرحال اُس نے اَب لکھاری کے حوالے سے اکریوین اُور اکریونت کے فرق کو موضوع بنانے کے بجائے تحریر کو Readerly (Lisible) اُور Writerly (Scriptible) میں تقسیم کر کے پیش کر دیا۔ گویا وہی بات جو پہلے لکھاری کے حوالے سے کہی گئی تھی' اَب لکھت کے حوالے سے کہہ دی گئی۔

رولاں بارت نے لکھت کی دو اَقسام کو اَپنی کتاب S/Z میں موضوع بنایا ہے: ایک کو اُس نے Readerly اُور دُوسری کو Writerly کا نام دیا ہے۔ مقدّمُ الذکر وہ تحریر ہے جسے قاری (اوّل تا آخر) ایک ہی سانس میں' اُس پیاسے شخص کی طرح پڑھ جاتا ہے جو مشروب کا گلاس غٹاغٹ پی جانے کا مظاہرہ کرتا ہے..... ایسی تحریر' قاری کو صارِف یعنی Consumer میں تبدیل کر دیتی ہے؛ اِس کے برعکس مؤخرُالذکر تحریر' قاری کو ایک تخلیق کار میں بدل دیتی ہے..... وہ مشروب کا گلاس غٹاغٹ پی نہیں جاتا' مزے مزے

سے رُک رُک کر اُسے چکھتا، چُسکی لیتا، اُس کی خُوش بُو ذائقے، اُس کی ٹھنڈک یا گرمی، اُس کے رنگ اور رُوپ سے لطف اندوز ہوتا ہے گویا مشروب کے جملہ پہلوؤں اور اوصاف سے تجربے کی سطح پر متعارف ہوتا ہے اور یُوں مشروب کو ایک "چیزے دیگر" میں بدل دیتا ہے؛ اِس تحریر کے حوالے سے ہم کہیں گے کہ قاری اسے اَز سَرِ نَو لکھتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک پروڈیوسر کی حیثیت سے ابھر آتا ہے۔ گویا Readerly تحریر وہ ہے جو کسی خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری ایک سحر زدہ فرد کی طرح، اُس کے پلّو سے بندھا چلا جاتا ہے جب کہ Writerly تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گماں ہوتا ہے۔ بقولِ سٹورک Readerly تحریر میں قاری کا سفر اُفقی یعنی Horizontal اور Writerly تحریر میں عمُودی یعنی Vertical نظر آتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ۱۹۶۰ء میں جب رولاں بارت نے لکھاری کو حوالہ بنایا تھا تو دو طرح کے لکھاریوں کا ذکر کیا تھا: ایک اکریونت جو کم تر درجے کا لکھاری تھا، دُوسرا اکریوین جو اعلیٰ درجے کا لیکھک تھا، مگر اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں جب وہ لکھاری کے وُجود کو مسترد کر چکا تھا تو اُس نے لکھت کی بھی دو اَقسام کی نشان دہی کی: ایک عام سی تحریر یعنی Readerly، دُوسری خاص تحریر یعنی Writerly۔ غور کیجیے کہ بات وہی تھی جو اُس نے ۱۹۶۰ء میں لکھاری کے حوالے سے کی تھی مگر جسے وہ ۱۹۷۰ء میں لکھت کے حوالے سے کر رہا تھا۔ اگر سوال کیا جاتا کہ "Readerly اور Writerly کا فرق کیا اَصلاً اِن کے عقب میں موجود Ecrivant لکھاری اور Ecrivain لکھاری کا فرق نہیں؟ ...... تو رولاں بارت کے پاس سوائے اِس کے کوئی جواب نہیں تھا کہ "اُس کے سامنے اَب لکھاری کا نام تک نہ لیا جائے، اگر اُس سے کچھ پوچھنا ہے تو صرف لکھت کے حوالے سے پوچھا جائے!"

تحریر کے اِن دو نمونوں میں سے Writerly کو رولاں بارت نے Text کا نام دیا ہے۔ سوال یہ ہے، اگر Text کا اِمتیازی وصف نہ تو اُس کا معنی ہے اور نہ ہی اُس کے مصنف کا منفرد طرزِ احساس (جیسا کہ بارت کا مؤقف ہے) تو پھر Text کو کیسے "پڑھا" جائے! بارت کہتا ہے کہ Text ایک ایسی ساخت یا سٹرکچر ہے جس میں ہمہ وقت تغیرات آ رہے ہوتے ہیں مگر یہ تغیرات اُن Codes یا Conventions کے تابع ہوتے ہیں جن سے سٹرکچر عبارت ہے۔ بارت نے اِس سلسلے میں Codes پر بھرپور بحث کی ہے جس کا اِعادہ غیر ضروری ہے، فقط اِتنا کہوں گا کہ اُس نے Text کو مقصود بالذات قرار دیتے ہوئے، اُس کی تخلیق میں مصنف کی کارکردگی کو منہا کر دیا ہے؛

اِس کے بجائے اُس نے تمام تر اہمیت لکھت کو دیتے ہوئے "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا اِعلان کیا ہے:
گویا یہ کہا ہے کہ لکھت کی اپنی ایک بوطیقا' اپنا ایک سسٹم یا نظام ہے جس میں مصنّف کوئی حِصّہ نہیں لیتا۔
یُوں لگتا ہے جیسے بارت کا یہ نظریہ براہِ راست سوسیور کے اُس نظریے سے ماخوذ ہے جو پارول (گفتار) کی ساری بُوقلمُونی اَور تغیّر کے عقب یا بطن میں زبان (Langue) کے نظام کی نشان دہی کرتا ہے۔ بارت نے بھی لکھت کے پسِ پُشت' Codes کا ذِکر کیا ہے یعنی ایک ایسی تہ دَرتہ Space کا ذِکر جو Codes سے عبارت ہوتی ہے۔ یہ تہ دَرتہ Space اُصلاً ایک ساخت یعنی Structure ہے جو یونگ کے آرکی ٹائپ کی طرح اَندر سے خالی ہے' تاہم یہ ایسی تہوں' Codes اَور Conventions سے یقیناً عبارت ہے جو دائمی ہیں۔ بارت کہنا یہ چاہتا ہے کہ تحریر' ایسی ساخت ہے جو پیاز کے مُشابہ ہونے کے باعث پرتوں کا ایک سلسلہ ہے لیکن جس کے اَندر کوئی پیغام یا معنی ملفُوف نہیں۔ اُس نے اِسے ایک اَیسا لفافہ (envelope) بھی قرار دیا ہے جس کے اَندر خط موجُود ہی نہیں۔ اِس حوالے سے اُس نے جاپانی ثقافت کا بھی ذِکر کیا ہے جو اُس کے بقول تمام تر اہمیت لفافے ہی کو دیتی ہے نہ کہ لفافے میں بند کسی چیز کو!

میں Text کی بحث کو طُول دینا نہیں چاہتا' فقط اِس نکتے کو اُبھارنے کا متمنّی ہُوں کہ بارت نے جہاں لکھاریوں کو Ecrivain اَور Ecrivant میں تقسیم کیا ہے' وہاں Text کی بھی دو۲ اَقسام کا ذِکر کیا ہے یعنی Writerly اَور Readerly کا۔ اِن میں سے Ecrivain اَور Writerly کو ایک خانے میں اَور Ecrivant اَور Readerly کو دُوسرے خانے میں رکھنا چاہیے کیوں کہ لکھاری کے حوالے سے جو اَوصاف Ecrivain کے ہیں' لکھت کے حوالے سے وہی Writerly کے ہیں (دونوں کو بارت نے افضل اَور معتبر جانا ہے)
اِس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بارت کا اصل مؤقف تبدیل نہیں ہوا' فقط اُس کا stress تبدیل ہُوا ہے...... کیوں تبدیل ہُوا ہے' یعنی لکھاری کو اُس نے کیوں مسترد کیا ہے...... اِس بات کی وضاحت مَیں اُوپر کر چکا ہُوں۔

اَب آیئے قاری کی طرف! جس طرح رولاں بارت نے لکھاری اَور لکھت کو دو۲ دو۲ میں تقسیم کیا ہے' اُسی طرح قاری کو بھی دو۲ میں بانٹ دیا ہے (دیکھیے' بارت جوڑے بنانے کا کس قدر شائق ہے)! اِس سلسلے میں ایک تو اُس نے اُس

قاری کو نشان زد کیا ہے جو Text سے عام سی لذت کشید کرتا ہے (لذت کے لیے بارت نے Plaisir کا لفظ استعمال کیا ہے) اور دوسرا اُس قاری کو جو Text سے غایتِ اِنبساط حاصل کرتا ہے (اس کے لیے اُس نے لفظ Jouissance برتا ہے)۔

دراصل بارت نے لکھت کو جسم متصور کر کے اُس سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو جنسی محبت کے دائرے میں سمیٹ لیا تھا۔ اُس کے مطابق، قاری کی حیثیت اُس Lover کی سی تھی جو محبُوبہ (تحریر) کے جسمانی حُسن کا والہ و شیدا ہوتا ہے اور محبُوبہ کی ہر اَدا، اُس کی گفتگو کی چاشنی، رنگ رُوپ کی چاندنی، اُس کی خُوش بُو، لباس کے بدن گداز، اُس کے پیکر کی خنکی یا گرمی...... اِن سب سے لذت کشید کرتا ہے۔ تاہم بارت نے لذت کشید کرنے کے عمل کو بھی دو حصّوں میں تقسیم کر دیا ہے اور اَیسا کرتے ہوئے 'لذت کوش قاری (Pleasure-Seeker) اور آنند کوش قاری (Ecstacy-Seeker) کے مابہ الامتیاز کو بھی آئینہ کر دیا ہے۔ بارت کے اَپنے اَلفاظ میں :

> On the one hand, I need a general pleasure ...... and on the other hand I need a particular pleasure, a simple part of the pleasure as a whole...... whenever I need to distinguish euphoria, fulfillment, comfort from shock, disruption, even loss which are proper to ecstacy.

بظاہر رولاں بارت نے سارا زور عمومی لذت کے حصُول پر دیا ہے۔ موّقف اُس کا یہ ہے کہ جس طرح بدن، مقصُود بالذات ہے اور کسی نظریے، آدرش یا معنی کا حامل ہونے کے باعث دِل کش ہے، اُسی طرح تحریر بھی اَپنا مادّی وُجود رکھتی ہے اور اَپنے مادّی اَوصاف ہی کی بِنا پر قابلِ توجہ ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جس طرح محبُوبہ کا پُورا وُجود، اُس کے بدن سے مس ہونے والی اَشیا مثلاً رُومال یا انگوٹھی یا لباس، نیز اُس کے جسم کے بعض حصّے مثلاً آنکھیں اَور عارض اَور بال وغیرہ لذت بہم پہنچاتے ہیں، اُسی طرح تحریر بھی اپنی خوب صورت لفظی تراکیب، تشبیہوں، اِستعاروں، تضمین، تصرّف اَور محاورے وغیرہ کے ذریعے قاری کو لذت بخشتی ہے۔ اِس سلسلے میں بارت نے چار مراحل یعنی Paranoid, Hysteric, Fetishist اَور Obsessional کا ذِکر کیا ہے جن کے متوازی، تحریر سے لُطف اندوز ہونے والا قاری بھی ایسے ہی چار مراحل سے گزرتا ہے۔ مگر بارت کہتا ہے کہ تحریر سے لُطف اندوز ہونے کا یہ عمل ایک عمومی وظیفہ ہے، لہٰذا بعض اَوقات تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری، عمومی لذت حاصل کرنے کے عمل کو ملتوی بھی کر دیتا ہے۔ کہہ لیجیے کہ خود تحریر جب Writerly نَوع کی ہو تو قاری کے ہاں ایک متوازی منفی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں وہ لذت کے حصُول کو ملتوی کرتے ہوئے،

جا بہ جا Gaps' چاک اور درزیں پیدا کرتا ہے جو ایک طرح کی محرومی کی مظہر ہوتی ہیں: اِن Gaps اور درزوں کے نمودار ہونے سے قاری کو جو لذّت ملتی ہے' وہ عام قسم کی لذّت سے مختلف ہوتی ہے۔ اِس ضمن میں بارت نے لکھا ہے کہ برہنہ بدن' اُس غایتِ انبساط (Ecstacy) کو پیدا نہیں کرسکتا جو لباس کے چاک میں سے لَو دیتے ہوئے بدن سے حاصل ہوتا ہے۔ اِس اعتبار سے بارت نے قاری کو بھی دو میں تقسیم کردیا ہے' یعنی وہ قاری جو عمومی لذّت کشید کرتا ہے اور وہ قاری جو غایتِ انبساط حاصل کرتا ہے۔

آیئے' اب اِس بحث پر ایک عمومی نظر ڈالیں! آپ محسوس کریں گے کہ رولاں بارت کا فکری نظام' ایک تثلیث پر اُستوار ہے جو "لکھاری' لکھت اور قاری" سے مرتّب ہوئی ہے۔ بارت نے سب سے پہلے لکھاری کا ذکر کرتے ہوئے Ecrivant اور Ecrivain کی نشان دہی کی ہے اور کہا ہے کہ مقدّم الذکر' کم تر اور مؤخّرالذکر' برتر ہے۔ اِس کے بعد اُس نے لکھت کا ذکر کرتے ہوئے' اِسے Readerly اور Writerly میں تقسیم کیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ مقدّم الذکر' عام مگر مؤخّرالذکر' خاص ہے۔ آخر میں اُس نے قرأت پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے قاری کو لذّت کوش اور آنند کوش میں تقسیم کردیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ قرأت کے دوران میں آنند اور غایتِ انبساط کے جو لمحات آتے ہیں' وہی قرأت کا ثمرِ شیریں ہیں۔ چناں چہ اُس کا نظامِ فکر اِن دو خانوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے:

(1) Plaisir, Readerly, Ecrivant (2) Jouissance, Writerly, Ecrivain

حقیقت یہ ہے کہ اِبتدا ہی سے رولاں بارت کے ہاں ایک بے حد توانا اور زرخیز خیال موجود تھا جو آخر تک اُس کا ہم سفر رہا۔ اپنے سفر کے دوران میں بارت ہر منزل پر چند لمحوں کے لیے رُکا اور منزل کو اپنے "خیال" کے جھروکے میں سے دیکھنے کے بعد اگلی منزل کی طرف چل پڑا۔ لکھاری' لکھت اور قاری' اِسی سفر کی تین منازِل تھیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ بارت نے اپنے اِس سفر کو ایک Text تصوّر کرتے ہوئے اِس سے لطف کشید کرنے کی جو کوشش کی' وہ disentangle کرنے پر منتج ہوئی نہ کہ decipher کرنے پر! چوں کہ بارت معنی یا جوہر کو مانتا ہی نہیں تھا اِس لیے اُسے کچھ decipher نہیں کرنا تھا؛ اُسے تو صرف disentangle کرنا تھا' چاہے وہ اِس disentanglement کا مظاہرہ پیاز کے پرت اُتارنے میں کرتا یا جراب کو اُدھیڑنے میں! بارت کہتا ہے

کہ اصل لُطف کھولنے میں' بے نقاب کرنے میں ہے...... اِس لیے نہیں کہ اَیسا کرنے پر اَندر سے کوئی شے برآمد ہوگی (کیونکہ شے تو موجود ہی نہیں)...... مثلاً جُراب کے معاملے میں جب دھاگے کو گرہوں اور پرتوں سے آہستہ آہستہ نجات ملے گی تو آخر میں دھاگے کے سوا باقی کچھ نہیں بچے گا۔ بارت کے نزدیک یہ دھاگا ہی اصل سٹرکچر ہے اور دھاگے کا مختلف صورتیں اِختیار کرتے چلے جانا' اُن Codes کے تابع ہے جن سے یہ دھاگا مرتّب ہُوا ہے۔ عاشق' شاعر' رقّاص' موسیقار (لکھاری' قاری) اِس جُراب (لکھت) کو اُدھیڑنے ہی کی کوشش میں لطف اُٹھاتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہیں کہ اُدھیڑنے کے اِس عمل سے اُنھیں بالآخر کسی معنی یا جوہر تک رَسائی حاصِل ہوگی تو یہ اُن کا خیالِ خام ہے۔ ہمارے ہاں پنجاب میں یہ مثَل مشہور ہے کہ کھِدّو (کپڑے کے گیند) کو کھولیں تو اُس میں سے لیریں (یعنی کپڑے کی کترنیں) ہی برآمد ہوں گی یعنی کچھ بھی برآمد نہیں ہوگا: اِس مثَل کا اِطلاق رولاں بارت کے مرکزی خیال پر بہ خُوبی ہو سکتا ہے۔ اپنی کتاب *Image Music Text* میں بارت لکھتا ہے:

> In the multiplicity of writing, everything is to be disentagled, nothing deciphered, the structure can be followed, run (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath; the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely that way literature, by refusing, to assign a secret, an ultimate meaning, to the text (to the World as TEXT) liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is in the end, to refuse God ...... (p.147).

دیکھیے کہ رولاں بارت کی اِس تحریر میں نطشے کی آواز کتنی صاف سُنائی دے رہی ہے! بارت جب کہتا ہے کہ Text میں کوئی معنی نہیں ہوتا تو وہ دُوسرے لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ کائنات کے Text میں بھی کوئی حقیقتِ عظمیٰ بہ طورِ معنی موجود نہیں۔ اِس معاملے میں نطشے تو خیر اُس کا جدِّ امجد ہے ہی' میرا خیال ہے کہ اُس نے' اِس معاملے میں' کوانٹم طبیعیات سے بھی کچھ روشنی حاصل کی ہے۔ کوانٹم طبیعیات کے مطابق "حقیقت" بہ یک وقت Wave بھی ہے اور پارٹیکل بھی۔ تاہم جب ہم اِس کا "ویوروپ" دیکھتے ہیں تو اِس کا "پارٹیکل رُوپ" نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور جب "پارٹیکل رُوپ" دیکھتے ہیں تو "ویوروپ" غائب ہو جاتا ہے؛

جب دونوں کو بہ یک وقت دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو دونوں دُھندلا جاتے ہیں۔ مگر کیا اس اجتماعی رُوپ کے نظر نہ آنے سے اجتماعی رُوپ کی نفی ہو جاتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ حقیقتِ عظمٰی کے ہزاروں نام، لاکھوں اَوصاف، کروڑوں صُورتیں اور اربوں پیکر ہیں، اور اِسے disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ "لامحدُود، لازوال" کی پُوری معرفت حاصل ہی نہیں ہو سکتی۔ البتہ حضُوری کا اِمکان ہو سکتا ہے اور یہ حضُوری ہی وہ غایتِ انبساط (Ecstacy) مہیا کرتی ہے جسے بارت نے Jouissance کا نام دیا تھا مگر اُس کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں، اس لیے محلِ نظر ہے کہ کائنات پیاز نہیں جس کے پرت اُتارتے ہوئے آپ اُس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور پرت نہیں۔ کائنات کے پَرت تو لامتناہی ہیں اور جب یہ سارے کے سارے اُتارے نہیں جا سکتے تو پھر کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق سے کیوں کر یہ اعلان کر سکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں! اصل بات یہ ہے کہ جب بھی کسی مغربی مفکّر کو حقیقتِ عظمٰی کے سابقہ رُوپ کو عُبُور کرنے کی توفیق ہُوئی ہے، اُس نے حقیقتِ عظمٰی ہی کی نفی کر دی ہے اور اِس بات کو فراموش کر دیا ہے کہ عُبُور کرنے کے بعد جو "نئی حقیقت" اس پر منکشف ہوئی ہے، وہ بھی تو حقیقتِ عظمٰی ہی کا ایک رُوپ ہے۔

مغرب میں اُنیسویں صَدی کے اختتام تک ایک ایسا سٹرکچر رائج اور مقبول تھا جو نظامِ شمسی کے مُشابہ ہونے کے باعث Centre-Oriented تھا اور جس میں ایک سُورج یا ایک معنی کا ادراک ہوتا تھا؛ مگر بیسویں صَدی کے طلُوع ہوتے ہی مرکزے کی جگہ پیٹرن نے لے لی، لہٰذا ایک Pattern-Oriented سٹرکچر اُبھر آیا جو کسی ایک معنی یا ایک مرکزے کا داعی نہیں تھا، وہ پورے سٹرکچر کے ہر نقطے کو مرکزے کی صورت میں دیکھتا تھا (کوانٹم طبیعیات کا بوٹ سٹریپ نظریہ اسی بات کو پیش کرتا ہے): مشرق کے متعدّد صُوفیانہ مسالک میں یہ نظریہ پہلے ہی پیش کیا جا چکا ہے، لہٰذا مغرب والوں نے کوئی نئی بات دریافت نہیں کی: مشرق والے تو ہمہ اَوست اور ہمہ اَز اَوست کے نظریوں میں بھی حقیقتِ عظمٰی ہی کے وجود کا اعتراف کرتے آئے ہیں مختصراً عرض کرنے کی جسارت کرتا ہُوں کہ رولاں بارت کے ہاں اکریوین، Writerly اور Jouissance کے زاویے قابلِ قبول ہیں اور لکھت یا کائنات کو سٹرکچر قرار دینے کا زاویہ بھی غلط نہیں، مگر اِس سے معنی یا جوہر یا حقیقتِ عظمٰی کی نفی کا کوئی پہلو پیدا کرنا قطعاً قابلِ قبول نہیں۔

☆☆☆

ساخت شکنی

پسِ ساختیات کے مباحث میں سب سے زیادہ گفتگو دریدا کے پیش کردہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے پر ہُوئی ہے جس کا مفہوم ساخت کے مرکز یعنی centre کا اِنہدام ہے۔ اُردو میں لفظ ڈی کنسٹرکشن کے لیے اوّل اوّل "ردِ تعمیریت" کی ترکیب رائج ہوئی تھی مگر اِس سے ڈی کنسٹرکشن کا اصل مفہوم واضح نہیں ہوتا تھا۔ جب نظام صدیقی نے اِس ترجمے کی ناموزونیت کی طرف اِشارہ کیا تو ردِ تعمیریت کے بجائے "ردِ تشکیل" کی ترکیب قبول کر لی گئی۔ میں نے کئی برس پہلے جب "تنقید اور جدید اُردو تنقید" کے نام سے کتاب لکھی تو اِس کے لیے "ساخت شکنی" کی ترکیب اِستعمال کی تھی۔ تاحال' میں اِسی ترجمے کی موزونیت کا قائل ہُوں۔ میرا خیال ہے کہ ساری غلط فہمی ڈی کنسٹرکشن میں موجود لفظ کنسٹرکشن سے پیدا ہوئی ہے۔ کنسٹرکشن کا لغوی مفہوم تعمیر یا تشکیل ہے جب کہ لغت ہی میں اِس لفظ کا معنی' سٹرکچر یا ساخت بھی موجود ہے' ترجمہ کرنے والوں نے جس کی طرف توجہ نہیں کی۔ چوں کہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے میں ساری بات "ساخت" کے حوالے سے کہی گئی ہے نہ کہ تعمیر یا تشکیل کے حوالے سے' لہٰذا میری رائے میں اِسترداد' ساخت کا ہُوا نہ کہ تعمیر یا تشکیل کا! آپ چاہیں تو ردِ ساخت کی ترکیب بھی قبول کر سکتے ہیں مگر لفظ "ردّ" میں ایک طرح کا فاصلہ مضمر ہے جیسے کسی چیز سے لاتعلق ہونے کی کوشش کی جا رہی ہو جب کہ ڈی کنسٹرکشن میں نقاد نسبتاً زیادہ فعال کردار ادا کرتا ہے: وہ دراصل ساخت کو نہیں' ساخت کے اُس مروّج تصوّر کو جو logocentrism پر اُستوار ہے' منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا ڈی کنسٹرکشن کے لیے ساخت شکنی کی ترکیب ہی موزوں ہے۔

مگر کسی لفظ یا ترکیب کے ترجمے کو قبول یا ردّ کرنا محض پسند ناپسند کا معاملہ نہیں۔ اِس کے لیے ضروری ہے کہ پہلے اُس نظریے' تصوّر یا مفہوم کے مضمرات سے کماحقہٗ آگاہ ہُوا جائے جس کے لیے کوئی لفظ یا ترکیب

اِستعمال ہوئی ہے' تاکہ ترجمہ کرتے ہُوئے اصل کی رُوح کو اپنی زبان میں منتقل کیا جا سکے۔ میں اگلے چند صفحات میں کوشش کروں گا کہ ڈی کنسٹرکشن کے سیاق وسباق کو پیش کروں' تاکہ اِس کے موزوں اُردو ترجمے کے سلسلے میں، کچھ زمین ہموار ہو سکے۔

بیسویں صدی سے قبل' مغرب میں ایک ایسی ساخت کا تصوّر رائج تھا جو logocentrism پر اُستوار اَور نظامِ شمسی کے مشابہ تھی۔ قدیم مذاہب سے لے کر نیوٹن کی طبعیات تک اُسی ساخت کو قبول کیا گیا تھا جس میں مرکز' ساخت کے اَندر ہوتے ہوئے بھی' ساخت سے باہر تھا؛ مرکز کی حیثیت موجودگی (presence)' متکلم لفظ (بصورتِ حکم) یا ماورائی مدلول کی تھی اَور ساخت اَور اُس کے مرکز کا رِشتہ وہی تھا جو خالق اَور مخلوق میں ہوتا ہے: گویا ایک طرح کا دُوئی کا تصوّر رائج تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مشرق' مغرب' دونوں خطّوں میں' دُوئی کا تصوّر حقیقت کو جاننے کے لیے ایک حربے کے طور پر اِستعمال کیا جاتا رہا ہے۔ مشرق میں یِن اَور یانگ' اہرمزد اَور اہرمن' پُرش اَور پرکرتی اَور مغرب میں Being اَور Becoming نیز Logos اَور Eros اَور Essence اَور Existence ایسے دُوئی کے مظاہر پر طویل بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ مغرب میں کارٹیزین (Cartesian) فلسفہ اِس دُوئی کی نمایاں ترین مثال تھا جس میں subject (ہمارے ہاں سبجیکٹ کا ترجمہ موضوع کیا گیا ہے جو فلسفیانہ مباحث کے حوالے سے ناموزوں ہے) بہ طورِ Cogito یا ناظر اَور Object بہ طورِ منظور موجود تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی بہت سے سائنسی اَور علمی شعبوں میں ایسی پیش رفت ہوئی کہ مرکز کا رائج تصوّر قابلِ قبول نہ رہا۔ اِس نئی فکری جہت کو فلسفے کی زبان میں Decentring کے لفظ سے موسوم کیا گیا مگر یہ لفظ اُن معنوں میں اِستعمال نہ ہُوا جن میں اِسے بعد ازاں ساخت شکنی کے مبلغین نے اِستعمال کیا۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے مگر اِس ساری صورتِ حال کا بہ غور جائزہ لینے کے بعد' میں اِس نتیجے پر پہنچا ہُوں کہ اُس زمانے میں لامرکزیت کے جس تصوّر کو اِتنے زور شور سے پیش کیا گیا' اُس سے مرکز کا بُطلان لازم نہیں آیا تھا' اِس کی توسیع ہوئی تھی بعینہٖ جیسے وحدتُ الوجُودی مسلک نے مذاہب کے Logocentrism مسلک میں یُوں توسیع کی تھی کہ حقیقت کی خالق اَور مخلوق میں تقسیم کے تصوّر کی قلبِ ماہیت ہوگئی تھی (واضح رہے کہ وحدتُ الوجُودی مسلک میں قطرے اَور دجلے کی تمثیل پیش کرکے اِسی بات کا اِنکشاف کیا گیا تھا

کہ پانی ہونے کے حوالے سے ان دونوں کی تفریق بے بنیاد ہے)۔ اسی طرح بیسویں صدی میں Decentring کا جو تصور پیش کیا گیا' اُس نے سسٹم' کوڈ یا اصلُ الاُصُول کے حوالے سے مرکز کو ساخت کے اندر یا باہر ایک الگ اکائی کے طور پر متصور کرنے کے بجائے ساخت پر محیط قرار دیا: یُوں وحدتُ الوُجودی مسلک کی طرف واضح پیش قدمی وجود میں آگئی۔

اِس سلسلے میں سب سے پہلے مَیں طبیعیات میں ہونے والی پیش رفت کا ذِکر کروں گا۔ آئن سٹائن سے پہلے مکاں اَور زماں دو مختلف اکائیاں تھیں جو دُوئی کی اَساس پر اُستوار تھیں۔ آئن سٹائن نے اِس دُوئی کو غلط قرار دیتے ہوئے Space-Time Continuum کا نظریہ پیش کر دیا۔ دُوسری طرف کوانٹم طبیعیات نے جب ذرّے (Atom) کے اَندر جھانکا تو اُسے معلوم ہوا کہ کائنات کی خشتِ اوّل یعنی (Building Block) کوئی ٹھوس وُجود نہیں رکھتی' یہ رِشتوں کی ایک گرہ ہے۔ دراصل ذرّے کے مرکزے میں موجود Hadrons کے اَندر اُترنے پر یہ اِنکشاف ہُوا کہ وہ Quarks پر مشتمل ہیں جو ٹھوس وُجود نہیں رکھتے: یعنی کائنات کسی ٹھوس بنیاد پر نہیں' رِشتوں کے ایک "پیٹرن" پر اُستوار ہے جو لامرکزیت کا حامل ہے۔ گویا "مرکز" کی جگہ پیٹرن کو مل گئی۔

سوشیولوجی میں اہم ترین آواز درکھیم کی تھی جس نے اَفراد اَور طبقات کی تفریق اَور تقسیم کے عقب میں موجود اُس Social Milieu کو نشان زد کیا جو اَصلاً سماجی قوانین اَور روایات کا ایک سسٹم تھا۔ اِسی طرح فرائیڈ اَور اُس کے بعد ژونگ نے شعوری سطح کی ساری تفریق اَور تقسیم کے بطن میں "لاشعور" کو دریافت کیا جو اِنسانی تجربات کی کھائیوں (رِشتوں) پر مشتمل تھا اَور ایک سسٹم ہی کا درجہ رکھتا تھا۔ لسانیات کے میدان میں سوسیور *(Saussure)* نے کہا کہ پارول (Parole) کا تمام تر مدّوجزر اُس زبان (Langue) کے تابع ہے جو پارول کی بُنت میں گرامر یا اصلُ الاُصُول کے طور پر موجود ہوتی ہے: گویا سوسیور نے بھی سسٹم ہی کے وجود کو اُجاگر کیا۔ عمرانیات میں لیوی سٹراس نے اسطُورہ کے سلسلے میں یہ اِنکشاف کیا کہ جملہ بھانت بھانت کی اساطیر کی بُنت میں ایک "مہا اَسطُور" موجود ہے جس کے بنیادی سسٹم ہی کے مطابق مختلف اَساطیر خلق ہُوئی ہیں۔ فلسفے کی سطح پر برگساں نے مرورِ زماں یعنی Serial Time کے عقب میں اُس زمانِ مسلسل یعنی Duration کا ذِکر کیا جس میں تمام زمانے سمٹ کر بے زماں ہو جاتے ہیں؛ مُراد یہ کہ بے زمانی وہ سسٹم

ہے جس میں سے زمانے کا افق برآمد ہوتا ہے۔ موجودیت والوں نے کہا کہ In-Itself پوری طرح لبریز اور مکمل ہے' یہ اتنا وسیع' غالب اور بے کنار ہے کہ کوئی شے اس سے باہر نہیں رہ سکتی' انسانی حقیقت (Human Reality) ہمہ وقت خود کو اس کے جبڑے میں اٹکے ہوئے محسوس کرتی ہے' یہ اسے کسی بھی وقت نگل سکتا ہے؛ مگر بقولِ سارتر' جب انسانی حقیقت کسی شدید' بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوتی ہے تو Being-in-Itself میں شگاف نمودار ہو جاتا ہے جس میں سے وہ Being-in-Itself کو اس کی ننگی حالت میں دیکھ لیتی ہے اور یُوں گویا دہشت' بے معنویت اور متلی کی کیفیات میں مبتلا ہو کر یکایک جاگ اُٹھتی ہے: یہ جاگ اُٹھنا ہی اُس کی آزادی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صُوفیا کے ہاں' شگاف میں سے جوہر کی جھلک پانا ایک عارفانہ تجربہ ہے جو وَجد کی حالت طاری کر دیتا ہے جب کہ موجودیت والوں نے جس تجربے کو بیان کیا ہے' وہ عرفان کا لمحہ تو ہے مگر ایسا عرفان جو وَجد کے بجائے دہشت' متلی اور بے معنویت کے احساس کو اُبھارتا ہے۔ اِس بحث میں پڑے بغیر کہ صُوفی اور موجُودی فلسفی میں سے کس کا تجربہ سچا ہے' مجھے صرف اِس بات کی طرف اِشارہ کرنا ہے کہ موجودیت نے بھی "جوہر" کو مسترد کرنے کے بجائے اِس کے وسیع تر رُوپ ہی کی طرف اِشارہ کیا ہے' ہر چند کہ خود کو اِس رُوپ کے صرف منفی پہلوؤں تک محدُود رکھا ہے۔ اَدب کے میدان میں ایلیٹ نے روایت کا ذِکر چھیڑا جو متحجر نہیں تھی' حال کے اندر ایک زندہ شے یا سسٹم کی صورت کارفرما تھی۔ رُوسی ہیئت پسندوں نے ہیئت کی دُوئی کو مسترد کرتے ہوئے Text ہی کو اصل حقیقت سمجھا اور "نئی تنقید" نے تخلیق کو مصنف کے تابع قرار دینے کے بجائے اِسے مقصُود بالذّات' خود مختار اکائی جانا جس کا انفراسٹرکچر ہی سب کچھ تھا۔ ساختیات نے تصنیف کے اَندر کی شعریات یعنی Poetics کا سسٹم دریافت کرنے کی کوشش کی' چناں چہ قاری کا کام اِس سسٹم کی کارکردگی کو دیکھنا قرار پایا۔

غور کیجیے کہ مصنف یا خالق کو مسترد کرنے کی یہ ساری کارروائی مصنّف' خالق یا مرکز کے وسیع تر دائرۂ کار کا اِثبات کر رہی تھی علم و اَدب کے سارے شعبے خالق اَور مخلوق کے ایک نئے رِشتے کو سطح پر لا رہے تھے۔ اَب خالق اپنی تخلیق سے فاصلے پر کھڑا ایک ناظر نہیں تھا' وہ تخلیق کے رگ و پے میں رُوحِ رواں کی طرح موجود تھا۔ رُوحِ رواں کہنا بھی شاید ٹھیک نہیں کہ وہ تو تخلیق کے سارے اَجزا اَور رِشتوں کے ربطِ باہم کا نام ہے۔ دُوسرے لفظوں میں' خالق کو اَب Logos, Cogito یا مصنّف کا درجہ تفویض کرنے کے بجائے ایک سسٹم'

نظام یا اصل الاصول کے طور پر قبول کر لیا گیا۔ اسی لیے میرا موقف ہے کہ مغربی فکر کی ساری پیش رفت، مشرق کے وحدت الوجودی مسلک ہی کے مشابہ تھی جس نے قطرے اور سمندر کے فرق کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا تھا کہ اصلاً یہ دونوں "پانی" ہیں یعنی پانی ہزار صورتیں تبدیل کرنے پر بھی پانی ہی رہتا ہے! اسی طرح حقیقتِ اولیٰ لاکھوں کروڑوں صورتیں اختیار کر لے، اپنی اصل میں تو واحد، غیر منقسم اور رنگوں صورتوں اور زمانوں سے ماورا ہی رہے گی۔ مشرق والوں نے اس نظریے کے تحت "صورتوں کے غدر" کو مایا یا فریبِ نظر کہہ کر مسترد کر دیا اور خود رہبانیت اور ترکِ دنیا کی طرف جھک گئے۔ مغرب والوں نے ایسا نہیں کیا: انھوں نے موجود کو اس کے سارے تنوعات اور پیچ و خم کے ساتھ قبول کر لیا اور اسے ایک ساخت قرار دے ڈالا جو رشتوں اور لکیروں اور کھائیوں کا ایسا سسٹم تھا جو ہمہ وقت رقص کی حالت میں تھا۔ واضح رہے کہ رقص بجائے خود ایک سسٹم یا گرامر سے عبارت ہے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ ہوا کہ مغرب میں ساخت کا جو تصور بیسویں صدی میں رائج ہوا اس نے Presence کے بجائے Metaphysics of Presence کو خالق کے بجائے اس کی تخلیقیت کو نیز صورتوں کے غدر (جسے مشرق والوں نے مایا یا سراب کہا تھا) میں موجود سسٹم کو اہمیت بخش دی۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن نے اس سسٹم کو منہدم کرنے کی کوشش کی۔ گویا بیسویں صدی سے پہلے کے Logocentrism سے اصل انحراف ڈی کنسٹرکشن نے کیا نہ کہ ساختیات نے!

عرض کرتا چلوں کہ اس سلسلے میں خطرے کی گھنٹی تو نارتھ روپ فرائی نے پہلے ہی بجا دی تھی جب اس نے اپنی کتاب *The Anatomy of Criticism* میں لکھا تھا کہ:

> جب تک "مرکز" نہ ہو، ساخت کا تصور کیا ہی نہیں جا سکتا کیوں کہ ایسی صورت میں ایک بے مہار آزاد تلازمۂ خیال کے سوا کچھ وجود میں نہ آسکے گا۔ اگر آرکی ٹائپ واقعتہً موجود ہیں تو پھر ایک خود کفیل اور خود مختار ادبی کائنات بھی یقیناً موجود ہے۔ لہٰذا آرکی ٹائپل تنقید یا تو ایک لامتناہی گنجلک (Labyrinth) ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں یا پھر ہمیں ماننا ہوگا کہ ادب کی ایک کلی حیثیت ہے۔

نارتھ روپ فرائی نے لامتناہی گنجلک کے لیے an endless labyrinth without any outlet کے الفاظ لکھے تھے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے فرینک لینٹریشیا (Frank Lentricchia) نے اپنی کتاب *After the New Criticism* میں لکھا ہے کہ وہ شے جسے دریدا نے Structurality of Structure سے موسوم

کیا ہے' اُسے نارتھ روپ فرائی نے مندرجہ بالا جملے میں بخوبی بیان کر دیا ہے۔

دریدا نے حقیقت کو ایسی گنجلک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم' اور نہ ہی جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تھا۔ یہ ایسا نظریہ تھا جس نے مغرب کے فکری نظام کو بنیادوں تک ہلا کر رکھ دیا۔ چناں چہ اس نظریے کے بُطلان کے لیے مغرب کے بیشتر مکاتب ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع ہو گئے: ان میں اسطوری نقاد بھی تھے' فرائیڈ کے پیروکار بھی' ساختیاتی نقاد اور "نئی تنقید" کے مبلّغین بھی' شکاگو مکتبۂ فکر کے ہم نوا اور اَخلاقی نقطۂ نظر والے بھی! دُوسری طرف' دریدا کو پال ڈی مین' ہیلس ملر' جارج ہارٹ مین اور جوزف رڈل ایسے پیروکار مل گئے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ Yale Critics کا پورا گروپ اُس کا ہم نوا بن گیا۔

ڈی کنسٹرکشن کے مطابق "مرکز" کا وُجود ایک مفروضہ ہے: مرکز نہ تو ساخت کے اندر ہے اور نہ باہر۔ اگر مرکز نہیں ہے تو اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہے کہ خالق' مصنف' آرکی ٹائپ' علم کا فیلڈ اور Cogito بھی موجود نہیں۔ تاریخی تنقید (Historical Criticism) نے اَدب کے حوالے سے خالق یا مصنّف کے وجود کا اِقرار اور اس کی غالب حیثیت کا اِعتراف کیا تھا مگر اس کے بعد رُوسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے لسانی وجود کا' نئی تنقید نے تصنیف کے اِنفرا سٹرکچر کا اور ساختیات نے ساخت میں مضمر شعریات کے نظام کا اِثبات کر کے خالق یا مصنف کی جگہ ایک طرح کے سسٹم کو دے دی تھی۔ ڈی کنسٹرکشن نے جب سسٹم کی نفی کی تو گویا مرکز کی اُس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنّف کی تھی۔ یُوں ڈی کنسٹرکشن نے اپنے تئیں اَدب کو Metaphysics of Presence سے پُوری طرح نجات دِلا دی۔

ڈی کنسٹرکشن نے مرکز کے تصوّر کو ختم کیا تو موجودگی کی حیثیت ایک ایسی بے سمت' آغاز و انجام سے بے نیاز گنجلک کی سی ہو کر رہ گئی جو کسی بھی نظام یا سسٹم کے تابع نہیں تھی۔ اَب موجودگی ایک لامتناہی لفظوں کا جنگل تھی۔ اِسے رقص کہنا بھی درست نہیں کیوں کہ رقص کے پسِ پشت بھی گرامر یا سسٹم موجود ہوتا ہے۔ اِسے تو Free Play یا آزاد تلازمۂ خیال بلکہ دیوانے کا آزاد تلازمۂ خیال کہنا چاہیے جو نظم و ضبط سے قطعاً عاری ہوتا ہے۔ درختوں کے ذخیرے (یعنی Forest) اور جنگل میں بڑا فرق ہے۔ ذخیرہ' اِنسان خود لگاتا ہے اور اُسے ایسی خاص ترتیب سے لگاتا ہے جو اُس کے ذہن کی خاص ترتیب کا عکس ہوتی

ہے جب کہ جنگل خود رَو ہے اور کسی ترتیب کے تابع نہیں۔ ڈی کنسٹرکشن نے اَدب کو اور اَدب کے حوالے سے ساری "موجودگی" کو مرکز سے منقطع کر کے ہر قسم کے حوالے (reference) سے بھی منقطع کر دیا اور یوں اُسے الفاظ اور مشاہدات کا ایک جنگل قرار دے ڈالا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق مرکز، سمت، اُصول اور سسٹم سے لاتعلق موجودگی ایک گہراؤ تھی جس کے لیے Abground (یعنی Abyss) کا لفظ موزوں ترین تھا۔ پرانے عہد نامے میں لکھا ہے:

> خُدا نے اِبتدا میں زمین و آسماں کو پیدا کیا اور زمین ویران اور سُنسان تھی اور گہراؤ کے اُوپر اندھیرا تھا اور خدا کی رُوح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی۔

مگر ڈی کنسٹرکشن کی رُو سے یہ نتیجہ اَخذ ہو گا کہ صرف "گہراؤ" موجود تھا خدا کی رُوح موجود نہیں تھی۔ میں نے جب ۱۹۷۱ء میں اپنی کتاب "تخلیقی عمل" لکھی تو تخلیق کاری کے عمل میں گہراؤ یا نراج کو محض ایک مرحلہ قرار دیا تھا۔ میرے الفاظ یہ تھے:

> جس طرح اساطیر (اور پرانے عہد نامے) کے مطابق کائنات کی تخلیق آبی اِنتشار، گہراؤ یا بے ہیئتی (نراج) کی حالت سے ہوئی تھی، بالکل اُسی طرح فنی تخلیق بھی ایک بے پایاں حالتِ ناموجود سے جنم لیتی ہے۔ وژن کی صورت پذیری جس کچے مواد سے ہوتی ہے، اُس کا پہلے بے ہیئت اور بے صورت ہونا بلکہ "ناموجود" کے زُمرے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پس پُشت کسی منطقی یا شعوری عمل کی کہانی ناپید ہو جاتی ہے اور تخلیق یوں سامنے آجاتی ہے جیسے اوّل اوّل کائنات عدم سے وجود میں آئی تھی۔

گویا میں نے گہراؤ کو "ماندگی کا ایک وقفہ" قرار دیا تھا (جو اصلاً عدم تسلسل یعنی discontinuity کا لمحہ تھا) اور یہ موقف اختیار کیا تھا کہ گہراؤ، نراج یا بے ہیئتی سے تخلیق کا کوندا لپک کر باہر آتا ہے یعنی ایک تخلیقی جست وجود میں آجاتی ہے۔ دُوسری طرف ڈی کنسٹرکشن یا ساخت شکنی کا نظریہ (جسے مغرب میں ۱۹۷۰ء کے بعد فروغ حاصل ہُوا)، گہراؤ کو اصل حقیقت کہنے پر بضد تھا۔ اُس کے مطابق اِس گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ اَدبی تخلیق کی حیثیت لفظوں کے ایسے گورکھ دھندے یا جنگل کی سی ہے جس کے اندر ایک بے سمت، پیچ در پیچ سفر وُجود میں آتا ہے۔ گہراؤ کی موجودگی کا یہ کرب ناک احساس اور اِدراک ذہن کو پریشاں خیالی یا anxiety کے سپرد کر دیتا ہے کیوں کہ جنگل میں محبوس اِنسان خود کو قطعاً بے سہارا

محسوس کرتا ہے۔ مرکز کے وُجود پر سے ایمان کا اُٹھ جانا اِنسان کو "نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں" کی کرناک کیفیت میں لاکھڑا کرتا ہے۔ اصلاً یہ وہی احساس ہے جس کا سامنا موجُودیت والوں کو اُس وقت کرنا پڑا تھا جب وہ موجودگی کو اُس کی ننگی حالت میں دیکھنے لگے تھے۔ بے معنویت کی اِس جاں لیوا صورتِ حال کے پیشِ نظر ساخت شکنی کے بعض مبلّغین (بالخصوص ہارٹمین) نے یہ سوال کیا ہے کہ اِس "موجودگی" سے آگے کیا "اصل موجودگی" نہیں ہے جس کی طرف ہم بڑھنا چاہ رہے ہیں! مجھے ذاتی طور پر اِس سوال سے بہت خوشی ہوئی ہے کیوں کہ میں نے "تخلیقی عمل" میں یہی بات ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ گہراؤ، تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے...... ایک ایسا مرحلہ جس میں اَشیا اَور مظاہر اپنی سابقہ صورتوں' ناموں' اپنی شناخت' اپنے پورے وجود سے دست کش ہو کر زاج (Chaos) میں ڈھل جاتے ہیں۔ اصل مرحلہ تو اِس سے آگے ہے جہاں گہراؤ کے بے چہرہ عالَم سے تخلیق کی جَست نمُودار ہوتی ہے یعنی کُن فیکُون کا اِثبات ہو جاتا ہے۔

آیئے' اَب اِس سارے منظر نامے پر ایک مجموعی نظر ڈالتے ہیں!

پچھلے سَو برس میں مغربی تنقید چار مراحل سے گزری ہے۔ پہلا مرحلہ "تاریخی سوانحی تنقید" کا تھا جس میں مرکز کو تمام تر اَہمیت تفویض کی گئی اَور اِسی حوالے سے مصنّف (لکھاری)' خالق اَور Presence کو تخلیق کاری کا محرک قرار دیا گیا۔ دُوسرا مرحلہ "نئی تنقید" کا تھا جس میں مصنّف کی نفی کر دی گئی اَور تصنیف (لکھت) کی موجودگی کو خود کار اَور خود کفیل اکائی کے طور پر تسلیم کر لیا گیا۔ تیسرا مرحلہ "ساختیاتی تنقید" کا تھا جس میں اُس سسٹم' کوڈ یا شعریات (Poetics) کا حوالہ تھا جو تصنیف کی ساخت کی بُنت میں موجود تھی۔ چوتھا مرحلہ ساخت شکنی کا تھا جس میں اُس گنجلک (Labyrinth) کا حوالہ تھا جو اَصلاً ایک گہراؤ یا Abyss تھی...... ایک اَیسا گہراؤ جس کا نہ تو کوئی مرکز یا خالق (مصنف) تھا اَور نہ ہی جس کے عقب یا بطن میں کوئی سسٹم موجود تھا: دیکھا جائے تو یہ ایک گورکھ دھندا تھا جس کا آغاز تھا نہ اَنجام' جس کے تمام راستے ناپید تھے' جس کا خارج تھا نہ داخل' بامِ ثریا نہ تحت الثریٰ؛ ڈی کنسٹرکشن کا کام اِس گنجلک کے اَندر سفر کرنا اَور اِس کے تہ در تہ وجود کو کھولنا یعنی disentangle کرنا تھا' اِس لیے نہیں کہ اِس عمل سے کوئی خاص معنی برآمد ہوگا' صرف اِس لیے کہ کھولنے کا عمل بجائے خود معنی خیز اَور لذّت آگیں تھا۔ ایک اُردو نظم (نہیں' تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر)

میں شاعر نے جو تجربہ بیان کیا ہے' وہ مجھے ڈی کنسٹرکشن کے عمل سے ملتا جلتا نظر آیا ہے' لہٰذا وضاحتِ احوال کے لیے نظم کا ایک حصّہ پیش کر کے اپنی بات ختم کرتا ہوں:

گھنے گھور جنگل میں / وہ خود تو غائب تھا / لیکن کسی شے کے چلنے / رینگنے کا منظر / مسلسل نظر آرہا تھا / نظر آرہا تھا کہ کیسے درختوں کی بانہیں کڑکتی تھیں / کیسے سیہ ناگ' دو نیم ہو کر درختوں سے گرتے تھے / اور سبز بیلوں کی پتلی' گندھی / پیچ در پیچ آنتوں کے کٹنے کی / آواز آتی تھی / کیسے کٹاؤ کی ضربِ مسلسل سے / گہرے' گھنے' سبز جنگل میں / تلوار کی دھار ایسا / منوّر سا اِک راستہ بن رہا تھا / نہیں' تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر / تمھیں تو خبر ہی نہیں ہے کہ میں کیسے / اُس تیز تلوار کی دھار ایسے / چمکتے ہوئے راستے پر رواں تھا / مری انگلیوں میں قلم / سامنے / سبز لفظوں کا جنگل کراں تا کراں تھا / نہیں / تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر / میں کیسے تعاقب میں اُس کے / خود اپنے ہی اندر کے جنگل میں / داخل ہوا / کنڈ کھر میں اُترا / خود اپنی ہی پاتال میں جا گرا / اور میرے عقب میں / سیہ' شوکتے / پیچ در پیچ سانپوں نے / اِک جال سا بُن دیا / واپسی کا کوئی اِک بھی رستہ نہ رہنے دیا / مگر وہ چمکتا ہُوا اِک گنڈاسا / کہ بجلی کا کوندا تھا / ہر دم مرے سامنے / کوندتا اور لپکتا رہا / اور مَیں؟ / مگر تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر!

دیکھنے کی بات ہے کہ اِس گورکھ دھندے' اِس گھنے گھور جنگل میں کوئی بھی شے متعیّن حتمی اور آخری نہیں۔ ہر شاخ' اَن گنت شاخوں' اور ہر جڑ' لاتعداد جڑوں کی موجودگی کا اِحساس دِلا رہی ہے' اور یہ اَن گنت شاخیں اور لاتعداد جڑیں' مزید شاخوں اور جڑوں کی موجودگی پر دال ہیں اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ چاروں طرف پتّوں کی دیواریں ہیں' یہ دیواریں ٹھوس اور جامد نہیں' اِن میں جابجا روزن اور جھریاں ہیں جن میں سے ایک تہ در تہ جہانِ ہوش رُبا کے آثار اور traces دِکھائی دیتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں پتّوں' شاخوں اور جڑوں کا منظر نامہ' سامنے کے معنی کو' اور جھریوں اور روزنوں میں سے آنے والی کرنیں' چھپے ہوئے معانی کی جھلکیوں کو پیش کر رہی ہیں۔ کچھ خبر نہیں کہ پتّوں کی جھِل مِل کرتی دیواروں کے عقب میں مخفی معانی کے کتنے جہان پوشیدہ ہوں گے! جب انسان اِس جنگل میں راستہ بناتا ہے تو اُسے سامنے کی اَشیا اور مظاہر اور اُن سے منسلک معانی کے ساتھ مخفی معانی کے ایک جہانِ دیگر کی موجودگی کا اِحساس بھی ہوتا ہے۔ ہر طرف روزن ہی روزن ہیں جس کا مطلب ہے کہ اَشیا آپس میں جُڑ کر ایک نہیں ہوگئیں' اُن میں "فاصلے" موجود ہیں' گویا ہر طرف فرق اور تفریق کی کارفرمائی ہے۔ مرکزیت کے حامل سٹرکچر میں تو

"مرکز" ایک حوالہ تھا جس سے ایک خاص معنی جُڑا ہُوا تھا مگر جنگل کے ساختیے میں لامرکزیت کا راج ہے اور معنی مسلسل ملتوی ہوتا جاتا ہے۔ ویسے مذاہبِ عالم میں بھی حقیقتِ عظمیٰ کی پہچان اور عرفان کے ضمن میں معانی کے اِلتوا کا منظر ہمیشہ دِکھائی دیتا رہا ہے۔ مثلاً حضرت علیؓ سے یہ قول منسوب ہے کہ تمام صِفات حقیقتِ عظمیٰ کو بیان کرنے میں گنگ اور دم بہ خود ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ظاہر معنی یا چاہے مخفی) حقیقتِ عظمیٰ کو بیان نہیں کرسکتا کیوں کہ لازوال اور لامحدود پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب "ہستی" پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہوسکتا۔ کانٹ نے اِسی لیے حقیقتِ عظمیٰ کے مخفی ابعاد کے لیے لفظ Noumenon اِستعمال کیا تھا جس کا مطلب ہے: وہ جسے جانا نہیں جاسکتا۔ اِس کے مقابلے میں دریدا کا ساخت شِکنی کا نظریہ محض معانی کے فرق اور اُن کے لامتناہی اِلتوا کے حوالے سے موجودگی کو گنجلک اور گہراؤ قرار دینے تک محدود ہے اور ہر چندکہ اِس عمل میں معنی آفرینی کی رَو جاری رہتی ہے، تاہم یہ کسی ماورائی حقیقت یا "معنی" تک پہنچ نہیں پاتی: اِس کا زیادہ تر کام مروّج اور متعیّن معانی کی حامل ساخت کو deconstruct کرتے چلے جانا ہے۔

ڈی کنسٹرکشن کے اِس فعّال کردار کو دیکھتے ہوئے کیا ردِ تعمیر یا ردِ تشکیل کی تراکیب، آپ کو ضعیف نہیں لگتیں؟ تاحال مجھے "ساخت شِکنی" کی ترکیب نسبتاً بہتر محسوس ہوئی ہے۔ اگر کل کلاں اِس سے بہتر کوئی لفظی ترکیب وضع ہوگئی تو مَیں اُسے کُھلے دِل سے قبول کرلوں گا۔

☆☆☆

ساختیاتی فکر میں پُراَسراریت کے عناصِر

> ساختیات والے ''موضوعیت'' کو رد کرتے ہیں اَور اِسی حوالے سے ''مرکزیت'' سے بھی اِنکار کرتے ہیں...... وہ سِرّیت دُشمن اَور ماورائیت دُشمن ہیں...... وہ مصنّف کو نہیں مانتے' اِس کے بجائے شعریات (Poetics) کی کارکردگی کا ذِکر کرتے ہیں...... وہ اَندر کے ثقافتی سسٹم کو شعریات کی بُنت میں موجود دیکھتے ہیں...... اُن کے نزدیک تمام ماورائی توضیحات (Transendental Interpretations) گمراہ کُن ہیں ...... ساختیاتی مفکّرین' پُراَسراریت (Mystery) کو نہیں مانتے۔

مندرجہ بالا نِکات کی روشنی میں ساختیاتی فکر کو اَیسا مادّی نظریہ تسلیم کیا گیا ہے جس میں مرکز (لوگوس)' ماورائی مدلُول اَور موجودگی (Presence) کی کوئی گنجائش نہیں' اَور اِسی حوالے سے ماورائیت' پُراَسراریت اَور موضُوعیت بھی ناقابلِ قبول ہیں۔ مگر جب ہم ساختیاتی فکر پر غور کرتے ہیں تو محسُوس ہوتا ہے کہ ہر چند اِس میں جابہ جا یہ جملہ عناصر دبا دیے گئے ہیں' تاہم اِنھیں پُوری طرح دبایا نہیں جاسکا اَور یہ خلیہ بدل بدل کر بار بار سامنے آتے رہے ہیں۔ گویا اِن عناصر نے اَندر سے ساختیاتی فکر کو deconstruct کیا ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ اصل معاملہ کیا ہے! اگر اصل معاملے کو جاننے کے لیے اُنیسویں صَدی کی مغربی فکر کو بیسویں صَدی کی مغربی فکر سے الگ کرکے دِکھانا ضروری ہوگا۔

اُنیسویں صَدی کی مغربی فکر ''قوت کے اِرتکاز'' کو مانتی تھی جس کا علامتی پیکر' سٹیم انجن تھا۔ سٹیم انجن میں دوؔ باتیں تھیں: ایک یہ کہ اِس کے اَندر قوت مرتکز ہوگئی تھی' دُوسری یہ کہ سٹیم انجن نے حرکت (Movement) میں غیر معمولی اِضافہ کر دیا تھا؛ وہ یُوں کہ مغرب کے اِنسان کے ہاتھ میں یکایک بھاپ کی اَیسی قوت آگئی تھی جس کی مدد سے وہ اپنی رفتار کو کئی گُنا بڑھا سکتا تھا۔ چناں چہ اُنیسویں صَدی کی مغربی فکر میں دوؔ عناصر اہم قرار پائے: (الف) قوت کا ایک نقطے پر اِرتکاز (ب) رفتار اَور تبدیلی...... پہلے عنصر نے قوت کی

حالِ ہستی کو اپنا موضوع بنایا' اِس طور کہ ڈاروِن کا "بقائے بہتریں" کا نظریہ نطشے تک آتے آتے "سپرمین" کے نظریے میں تبدیل ہوگیا۔ اَدب میں اُس نے "مصنف" کی مطلق العنانی کا پرچم بلند کیا جو گویا تخلیقی قوت کا نقطۂ اِرتکاز تھا۔ نیز Cogito اَور ماورائی مدلول (TranscendentalSignified) کی اہمیت پر زور دیا' جس کے نتیجے میں متکلم لفظ کی قوت پر اِعتقاد مزید مضبوط ہُوا۔ دُوسرے عنصر نے "تاریخ" کو اہمیت دی جو مسلسل رفتار اَور تبدیلی کی مظہر تھی۔ اِنسانی فکر' ماحول میں ہونے والی تبدیلیوں سے اَثرات قبول کرکے خود کو منقلب کرنے پر ہمیشہ سے مائل رہی ہے۔ لہٰذا یہ بات عجیب نہیں لگتی کہ اٹھارھویں صدی کے آخر میں اِنقلابِ فرانس نے جب صدیوں کے اِنجماد کو توڑ کر معاشرے کو اُتھل پتھل کر دیا تو رفتار اَور تبدیلی کو مہمیز لگی جو تاریخ کی غیر معمولی رفتار اَور تبدیلی کے احساس پر منتج ہوئی جس نے مغربی فکر کو بھی منقلب کر دیا۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ ہیگل کا فلسفہ اَصلاً مرورِ زماں (Serial Time) کا فلسفہ تھا جس میں "تھی سس" اَور "اینٹی تھی سس" ہمیشہ "سِن تھی سِس" میں یک جا ہو کر' جدلیات کے پراسس کو دوبارہ متحرک کر دیتے تھے۔ مارکس نے جدلیات کے اِس پراسس کو "خیال" کے بجائے "طبقات" پر لاگو کرکے' تاریخی عمل کی اَہمیت کو مزید اُجاگر کر دیا۔

اِن معروضات کی روشنی میں اُنیسویں صدی کی فکری ساخت پر نظر ڈالیں تو یہ "مائل بہ مرکز" نظر آتی ہے؛ تاہم یہ ساخت' جامد نہیں؛ اِسے (کسی شے کو) متحرک کرنے اَور تبدیل کرنے کی قوت بھی حاصل ہے (شوپنہار نے اِسے Will to Power کا نام دیا تھا)۔ دُوسرے لفظوں میں' اُنیسویں صدی کی ساخت' مرکز کی قوت اَور وحدت کی قائل تھی اَور تاریخ کے حوالے سے رفتار اَور تبدیلی کو اَہمیت دیتی تھی: اِس اِعتبار سے یہ "دُوئی" کی مظہر تھی۔ دُوئی کو قدیم مشرقی فکر میں بھی اُجاگر کیا گیا تھا یعنی ایک طرف حقیقتِ عظمیٰ تھی' جو لامحدُود اَور بے پایاں قوت کا سرچشمہ تھی' اَور دُوسری طرف اُس کا سایہ یا ظِلّ تھا جو اَصلاً سَراب یا مایا تھا۔ تاہم قدیم مشرقی فکر نے "دُوئی" کو نشان زد کرنے کے بعد اِسے مسترد بھی کیا کیوں کہ اِس کے نزدیک "ایک" کے سوا اَور کچھ موجود نہیں تھا۔ افلاطون کے ہاں اَعیان کا فلسفہ بھی اِس قدیم فکر سے منسلک ہونے کے باعث "ہست" کو محض اصل کی نقل گردانتا تھا مگر اُنیسویں صدی میں دُوئی کا تصور واضح طور پر موجود دکھائی دیتا ہے' یعنی مرکز کا اِثبات بھی کیا گیا ہے جس میں قوت مرتکز ہے اَور تاریخ کا تصور بھی جو ہر دَم تغیر پذیر ہے۔ علاوہ اَزیں' تاریخ کسی

واقعے شخص یا مرکز کے حوالے سے وجود میں آئی ہے؛ لہٰذا اس کی حیثیت سایے کی نہیں کارکردگی کی ہے۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی اُنیسویں صدی کی متذکرہ بالا ساخت مُسترد ہونا شروع ہو گئی۔ اِستراد کا یہ عمل کئی اَطراف سے ہوا۔ طبیعیات، سماجیات، فلسفے، نفسیات اور لسانیات میں جو پیش رفت ہُوئی اُس نے اُنیسویں صدی کی ساخت پر کاری ضرب لگائی اور بیسویں صدی کی ساخت کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔

طبیعیات میں نیوٹن کی پیش کردہ ساخت، جو نظامِ شمسی کے مُشابہ ہونے کے باعث مرکز آشنا تھی مُسترد ہو گئی اور اُس کی جگہ آئن سٹائن کی پیش کردہ زمانُ مکاں والی ساخت (Space-Time Continuum) نے لے لی۔ دُوسری طرف کوانٹم طبیعیات نے ایٹم کے اندر جھانک کر دیکھا جہاں اُسے مرکزہ دِکھائی نہ دیا۔ نیوٹن نے زماں اور مکاں کو مطلق (absolute) قرار دیا تھا مگر اَب یہ ایک دُوسرے سے مشروط قرار پائے اور ایٹم کو ٹھوس مادّہ متصوّر کیا تھا جو اَب "رِشتوں کا جال" دِکھائی دیا...... ایک ایسا جال جو تہ در تہ تھا، جس میں کوئی substance نہیں تھا: یہ ایسی نقاب اَندر نقاب پُراَسرار حقیقت تھی جسے پُوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔ کانٹ نے اپنے زمانے میں اِسے Noumenon کہا تھا جس کا مطلب تھا کہ اِسے جانا نہیں جاسکتا۔ کوانٹم طبیعیات نے جب کہا کہ "وِیو (wave) اور پارٹکل (particle) کو بہ یک وقت دیکھنے کی کوشش کریں تو دُھندلاہٹ کا سامنا ہوتا ہے" اِس سے بھی یہی مُراد تھی کہ "اصل حقیقت" کو تمام وکمال جاننا ممکن نہیں؛ اِنسان کا نوشتۂ تقدیر ہی یہ ہے کہ اُسے اصل حقیقت صرف آدھی دِکھائی دے۔ آج صورت یہ ہے کہ جدید طبیعیات نے کائنات کی پُراَسراریت (mystery) کو قریب قریب تسلیم کر لیا ہے اگرچہ یہ اُسے کھولنے اور جاننے کی طویل تگ و دَو میں اَب بھی پُوری طرح منہمک دِکھائی دیتی ہے۔

سماجیات میں درکھیم نے فرد (individual) کے مقابلے میں سُوسائٹی کی کارکردگی کو اَہمیت دی۔ چناں چہ وہ مرکز پر اِرتکاز کے بجائے لامرکزیت کے تصوّر کو سامنے لانے میں کامیاب ہُوا۔ اُس نے کہا کہ سوسائٹی محض اَفراد کے اِجتماع کا نام نہیں جس میں فرد اَشیا اور اَعمال کے درمیان رہ رہا ہوتا ہے؛ سُوسائٹی دراصل ایک اِجتماعی سسٹم ہے، یہ ایک اَیسا نظام ہے جو conventions سے عبارت ہے لہٰذا کسی شخص کے اَعمال کو سمجھنے کے لیے اُس اِجتماعی معاشرتی نظام (سسٹم) کو سمجھنا ہوگا جو اِن اَعمال کو ممکن

بناتا ہے۔ اِس کا مطلب یہ تھا کہ کسی بھی زمانے میں معاشرتی سطح پر اَفراد کی ساری سرگرمیاں، دراصل اُس معاشرتی نظام کے تابع ہوتی ہیں جو اُن کے عقب میں کارفرما ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جس طرح طبیعیات نے کائنات کی تہ میں "رِشتوں کا جال" دریافت کیا' اُسی طرح سماجیات میں (درکھیم کے حوالے سے) سُوسائٹی کو ایک سسٹم قرار دے دیا گیا۔

بیسویں صَدی کے آغاز میں برگساں نے زماں کو ایک متحرک قوّت کے رُوپ میں کارفرما دیکھا۔ اُس نے کہا کہ مرورِ زماں (SerialTime) تو ماضی' حال اور مستقبل میں منقسم ہوتا ہے مگر زمانِ مسلسل (Duration)' ایسی موجودگی ہے جو بٹی ہوئی نہیں اَور جس میں ماضی' حال اور مستقبل' باہم مربوط ہو کر ایک پگھلی ہُوئی کیفیت بن گئے ہیں۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ ایلیٹ کا تصور کہ روایت' حاضر لمحے میں تمام وکمال موجود ہوتی ہے' برگساں کے زمانِ مسلسل ہی کے تصوّر سے ماخُوذ تھا جس کے مطابق تمام کا تمام ماضی' حال کے لمحے میں سمایا ہوتا ہے۔ برگساں کے اِس تصوّرِ زماں کو اُنیسویں صَدی کے تصوّرِ تاریخ کے رُوبہ رُو رکھ کر دیکھیں تو یہ لمحوں کی زنجیر دِکھائی دیتا ہے نہ واقعات اَور شخصیات سے چمٹا ہُوا' یہ ایک زندہ اَور لرزاں "موجود" کی صورت میں نظر آتا ہے۔ بقولِ برگساں:

> By allowing us to grasp in a single intuition multiple moments of duration it frees us from the flow of things......(Matter and Memory, p. 303).

نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی جس میں بعد اَزاں یونگ نے مزید گہرائی پیدا کی۔ فرائیڈ کا مؤقف تھا کہ فرد کے شعور کے پیچھے ایک اَیسا منطقہ بھی ہے جس میں وہ اپنی ناروا خواہشات کو دھکیل دیتا ہے اَور یہ خواہشات' سُوسائٹی کی نظروں سے بچنے کے لیے، منقلب ہو کر باہر کی دُنیا میں دوبارہ نمُودار ہو جاتی ہیں۔ بعد اَزاں یونگ نے کہا کہ فرائیڈ کے اِس لاشعور کے عقب میں اِجتماعی لاشعُور کا منطقہ بھی ہے جو گہری نسلی کھائیوں یعنی Archetypes کا ایک جال ہے؛ اَصلاً یہ اِجتماعی لاشعُور' باہم مربُوط ایک سسٹم ہے' جہاں تاریخ کی سیدھی زنجیر کے بجائے ثقافتی پیٹرن کی ہمہ گیری کا راج ہے۔

لسانیات میں سب سے اہم آواز سوسیور کی تھی جس نے کہا کہ زبان دوزمانی (Diachronic) نہیں' یہ یک زمانی (Synchronic) ہے۔ دراصل سوسیور' لسانیات کے اُس نظریے کے خلاف تھا جو تاریخ

کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ زبان کو اُس کے لمحۂ حاضر میں دیکھنے پر مائل تھا۔ اُنیسویں صدی میں تاریخ اور
اُس کے حوالے سے فردِ واحد کا راج تھا اور لسانیات بھی اُسی کے تابع تھی۔ سوسیور نے اِس کے بجائے
Synchrony کو اہمیت دی جو بیسویں صدی کے مزاج کا حصّہ تھی۔ بیسویں صدی کے ساختیاتی ماڈل
نے دوزمانی اور یک زمانی کے فرق کو سامنے رکھ کر "دوزمانی" کے مقابلے میں "یک زمانی" کے حق میں آواز
بلند کی۔ سوسیور کا موقف تھا کہ کسی بھی لمحے زبان کا ایک مستند نظام (سسٹم) کارفرما ہوتا ہے لہٰذا زبان کا
مطالعہ اُس کے لمحۂ حاضر میں ہونا چاہیے نہ کہ تاریخی تسلسل کے حوالے سے! اُس نے لانگ اور پارول کے جس
رشتے کی نشان دہی کی اُس میں بھی لانگ' زبان کے نظام یا سسٹم کا دوسرا نام تھا جب کہ پارول' وہ کارکردگی
(performance) تھی جو اصلاً اِس سسٹم کی کوڈز اور کنونشنز کی کارکردگی تھی۔ زبان کی تمام تر جملہ سازی اگر
لانگ کے تابع رہے تو معنی کا انشراح ہوگا ورنہ وہ ناقابلِ فہم قرار پائے گی۔ مگر اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں تھا کہ
لانگ اور پارول کا رشتہ container اور contained کا رشتہ ہے مطلب یہ تھا کہ جملوں کی بُنت کاری میں
لانگ اُسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح سویٹر میں اُونی دھاگا: نہ صرف یہ بلکہ سویٹر کی فارم یا ہیئت بھی دراصل
لانگ ہی کی عطا کردہ ہے پارول نے فقط اِسے آشکار کیا ہے۔ اِس زاویے سے دیکھا جائے تو لانگ دھاگا
بھی ہے بُنت کاری بھی اور سویٹر بھی: گِلِ کوزہ بھی کوزہ گری بھی اور کوزہ بھی یا بقولِ ییٹس (Yeats) رقص بھی
اور رقاص بھی۔ پارول دراصل بُنت کاری کا وہ "وظیفہ" ہے جس کی مدد سے لانگ نے اپنی پُراسراریت کو اُجاگر کیا
ہے۔ چوں کہ ساختیات نے جو ماڈل پیش کیا وہ بلاواسطہ طور پر سوسیور کے پیش کردہ ماڈل کے مطابق تھا
اِس لیے کچھ عجب نہیں کہ بہ ظاہر تو اُس نے ماورائیت اور پُراسراریت کی نفی کی لیکن بہ باطن اُن کی موجودگی
کا اقرار کیا۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ کیسے ہُوا!

بیسویں صدی میں رُوسی ہیئت پسندی نے Text کو اُس کے لمحۂ حاضر میں دیکھنے کی سفارش کی مگر
اُس نے Text کے مادی جسم ہی کو سب کچھ سمجھا۔ اُس نے کہا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات تحریر کو لسانی سطح پر
"نامانُوس" بنانا ہے اور بس! یوں اُس نے نہ صرف تاریخی عمل کی تکذیب کی بلکہ تصنیف کے عقب میں کسی
اور "حقیقت" کے وجود سے بھی انکار کر دیا۔ رُوسی ہیئت پسندی کا بنیادی موقف یہ تھا کہ تصنیف اپنا ایک لسانی وجود
رکھتی ہے جو خود کار اور خود کفیل ہے اِس لیے ادبی نقاد کا فرض ہے کہ وہ اِس لسانی وجود کی میکانکیت پر

غور کرے اَور دیکھے کہ وہ کس طرح ایک انوکھی وضع یا فارم میں منقلب ہُوا ہے!

کچھ یہی اَنداز ''نئی تنقید'' والوں کا بھی تھا مگر اُنھوں نے لسانی سٹرکچر کے اَندر تصنیف کی اُس پیچیدہ بنت کاری کا احساس دِلایا جو معنی آفرینی کی محرک تھی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے معانی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا اَور زیادہ تر توجہ اُس حرکی اُصول پر مبذول کی تھی جس کے تحت اَدبی تخلیق کے پُرزے باہم مِل کر اکائی بناتے ہیں: اُس کے مطابق تحریر کے اَلفاظ کا کام کسی پیغام کی ترسیل کے بجائے اَپنے سٹرکچر/اَپنے لسانی وُجود کو منکشف کرنا تھا۔ ''نئی تنقید'' کی عام جہت سے اَندازہ ہوتا ہے کہ وہ تخلیق کو محض اَیسی میکانکی ساخت قرار دینے کے حق میں نہیں تھی جس کے اَندر فقط وزن' تال اَور تبادلہ وغیرہ کارفرما ہوں' وہ اِسے ایک ایسی ساخت گردانتی تھی جس میں رعایتِ لفظی' قولِ مُحال' تناؤ اَور اِبہام وغیرہ کے عمل اَور ردِ عمل سے معانی پھوٹنے لگیں۔ غور کیجیے کہ رُوسی ہیئت پسندی اَور نئی تنقید' دونوں نے ''تاریخ'' کو مُسترد کرکے تمام تر توجہ تخلیق پر مرکوز کی' دونوں نے مصنِف کے بجائے تخلیق کے خُودکار' خُودکفیل وُجود کو اَہم جانا' تاہم دونوں میں یہ فرق موجود رہا کہ اوّلُ الذکر نے تصنیف کے لسانی وُجود کو اَہمیت دی جب کہ ثانی الذکر نے تصنیف کے اَندر اُتر کر اُس کے اَیسے کل پُرزوں کی نشان دہی کی جو محض ''انوکھا بنانے'' تک محدود نہیں تھے' وہ معنی آفرینی کے محرک بھی تھے۔

''نئی تنقید'' کے بعد ''ساختیات'' کا دَور آیا جس نے کہا کہ تصنیف محض اَیسی خُودکفیل اَور خُودکار اکائی نہیں جس کا زندگی کے دیگر شعبوں سے کوئی تعلق نہ ہو' اِس کا ایک اَپنا ثقافتی منطقہ ہے جو کوڈز اَور کنونشنز پر مشتمل ہوتا ہے۔ اِسے اُس نے شعریات یعنی Poetics کا نام دیا۔ غور کیجیے کہ رُوسی ہیئت پسندی' پھر ''نئی تنقید'' اَور پھر ''ساختیات'' تینوں نے تصنیف کے وُجود کو اَہمیت دی اَور مصنف کے حوالے کو مسترد کیا' تاہم تینوں نے تصنیف کے ''اَندر'' سفر بھی کیا۔ مثلاً رُوسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے اَندر اُتر کر اُس کے ''لسانی وجود'' کی نشان دہی کی' نئی تنقید نے مزید نیچے اُتر کر تصنیف کے اِنفراسٹرکچر کا احساس دلایا اَور ساختیات نے مزید نیچے جا کر ''شعریات'' کی کارکردگی کو اُجاگر کیا۔ ساختیاتی تنقید نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھ کر ''اَدب'' کو زبان قرار دیا اَور جس طرح سوسیور نے لانگ کی کارکردگی کو پارول کی بُنت کاری میں دِکھایا تھا' اُسی طرح ساختیات والوں نے کہا کہ شعریات' تصنیف کے متن کی بُنت کاری کرتی ہے۔ چناں چہ

اُنھوں نے تصنیف کو "کھولنے" کی سفارش کی تاکہ شعریات کی کارکردگی کو دیکھا جا سکے۔ چوں کہ ساختیات نے شعریات کو ثقافتی دھاگوں کا جال قرار دیا تھا' اِس لیے وہ تصنیف کی لسانی اکائی تک محدود نہ رہی' اُس نے تصنیف کے "اندر" کے ثقافتی تناظر کا بھی احاطہ کیا۔ سوچنے کی بات ہے' کیا ساختیات میں اُبھرنے والا شعریات کا یہ تصور سوسیور کے لانگ' یونگ کے اِجتماعی لاشعور' درکھیم کے اِجتماعی معاشرتی نظام' برگساں کے زمانِ مسلسل' جدید طبعیات کے "رِشتوں کے جال" اَور تصوّف کے "ہمہ اَوست" کے مُشابہ نہیں تھا' یعنی کیا ایک پُراَسرار باطنی حقیقت' ظاہر حقیقت کے تاروپود میں جذب یا permeate ہوتے نظر نہیں آ رہی تھی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ ساختیاتی فکر میں مرکز کی نفی نہیں ہوئی تھی' اِس میں پھیلاؤ در آیا تھا۔ مرکز آشنا یعنی Centre Oriented ساخت کی صورت یہ ہے کہ اِس میں جُملہ خطوط' مرکز کے تابع ہوتے ہیں مگر ساختیات میں مرکز کی پوزیشن میں تبدیلی آ گئی۔ اَب مرکز' ایک نقطے پر مرتکز ہونے کے بجائے ربط باہم کی حامل ساخت کی صورت میں سامنے آ گیا۔ یُوں ساخت' رِشتوں کے ایک اَیسے جال کے مماثل نظر آئی جس کا ہر جُزو' دیگر تمام اَجزا سے مشروط تھا۔ یہی بات جدید طبعیات کے "بوٹ سٹریپ نظریے" میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے جس کے مطابق یہ کائنات ربطِ باہم (Inter-Relatedness) سے عبارت ایک متحرک جال (web) کی صورت ہے۔ اِس جال کے کسی بھی حصّے کی صفات "بنیادی" نہیں ہیں' یہ جال کے دیگر حصّوں کی صفات سے مشروط ہیں۔ تو کیا ساختیات میں ساختیات کا جو پیٹرن اُبھرا ہے' وہ بوٹ سٹریپ کے نظریے کی پیش کردہ ساخت کے مشابہ نہیں؟ اگر ہے تو کیا یہ اُس پُراَسراریت کا حامل نہیں جسے ساختیاتی فکر نے مرکز' مصنف' Cogito اَور ماورائی مدلول کے ساتھ ہی مسترد کر دیا تھا؟ امرِ واقعہ یہ ہے کہ ساختیات نے مرکز (اَور اُس کی پُراَسراریت) کی نفی نہیں کی' اُسے صرف دبایا ہے؛ تاہم وہ اُسے پُوری طرح دبانے میں کامیاب نہیں ہو سکی اَور مرکز' شعریات میں منقلب ہو کر دوبارہ سامنے آ گیا ہے۔ گویا ساختیاتی فکر نے شعریات کی صورت میں مرکز کا ایک نیا رُوپ پیش کر دیا ہے جو "نقطۂ اِرتکاز" کے بجائے ایک متحرک ساخت ہے۔ غور کیجیے' کیا اَیسا کر کے ساختیات نے اَپنے بنیادی مؤقف کو خُود ہی deconstruct نہیں کر دیا؟ واضح رہے کہ ساختیات نے Author God کو مسترد کرتے ہوئے یہ مؤقف اِختیار کیا تھا کہ لکھت کو لکھاری نہیں

لکھتا' وہ خُود اَپنے آپ کو لکھتی ہے۔ مُراد یہ تھی کہ تخلیق کاری کے عمل میں مُصنِّف کے بجائے شعریات' ایک سسٹم کے طور پر متحرک ہوتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے' کیا شعریات کا یہ سسٹم' مُصنِّف کے اعماق میں کارفرما ہے یا مصنِّف کی ذات سے باہر کہیں ہوا میں معلق ہے اصل بات یہ ہے کہ شعریات' تخلیق کار سے الگ کوئی چیز نہیں۔ مُصنِّف کے لفظ کو تج کر' اُس کی جگہ شعریات کا لفظ لکھ دینے سے مُصنِّف کی نفی نہیں ہو جاتی۔ شعریات تو مُصنِّف کی مخفی قوت' اُس کا لاشعور اور زبان کے حوالے سے اُس کا لانگ ہے جو اُس کی اَپنی کارکردگی (پارول' بُنت کاری' شعور) میں نظر آتا ہے' ورنہ مخفی رہتا ہے۔ اِس زاویے سے دیکھیں تو صاف نظر آتا ہے کہ ساختیات نے مصنِّف کو دبا تو دیا تھا مگر وہ شعریات میں منقلب ہو کر دوبارہ سامنے آ گیا۔ یُوں ساختیات نے خود ہی اُپنے آپ کو deconstruct کر دیا۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ لیوی سٹراس نے اساطیر کے نظام کو "زبان" کا درجہ دیا تھا' لاکان نے لاشعور کو "زبان" کہا اور ساختیات نے اَدب کو "زبان" کہہ کر پکارا۔ "زبان" کا درجہ دینے کا مطلب یہ تھا کہ اِن تینوں نے "لانگ" کے حوالے سے پُراَسراریت اَور ماورائیت کا اِقرار بھی کیا؛ اِس لیے کہ لانگ بجائے خُود ایک پُراَسرار شے ہے' وہ بُت گری تو کرتی ہے مگر ہمہ وقت بُت شکنی کے عمل میں مبتلا بھی رہتی ہے تاکہ پابند اَور محبوس نہ ہو جائے: گویا لانگ' سدا اِس کوشش میں ہوتی ہے کہ سگنی فائر (Signifier) کی پُراَسرار' نقاب اَندر نقاب "ہستی" کو سگنی فائیڈ (Signified) کے متعیّن معنی سے نجات دِلاتی رہے؛ دُوسرے لفظوں میں معنی کی توسیع کرتی رہے!

☆☆☆

لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں

سوال یہ ہے کہ ساختیات میں بالعموم اور رولاں بارت کی ساختیاتی تنقید میں بالخصوص "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا اصل مفہوم کیا ہے؟ جہاں تک مَیں سمجھ سکا ہوں' ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مراد' شعریات کی وہ کارکردگی ہے جو نظر تو نہیں آتی مگر جملہ متون میں رشتوں کے ایک جال کی طرح (قدرِ مشترک کے طور پر) موجود ہوتی ہے۔ لہٰذا ہر متن' دیگر متون سے صرف اِس اعتبار سے منسلک ہے کہ اُس کے اندر بھی Codes اور Conventions کا وہی نظام کارفرما ہے جو لکھت کے دوسرے نمونوں میں موجود ہے۔ علاوہ ازیں جس طرح (بقولِ سوسیور) ہر نشان (Sign) دُوسرے نشانات سے فرق (difference) کی بنا پر اپنی انفرادیت کا اعلان کرتا ہے' اُسی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر لکھت' دُوسری لکھتوں سے اپنی انفرادیت کی بنا پر پہچانی جاتی ہے۔ تاہم جس طرح گفتار کے تنوعات کے پسِ پُشت' زبان (Langue) ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے' اُسی طرح تمام لکھتوں کے پسِ پُشت بھی Codes اور Conventions کا ایک نظام موجود ہے۔ لہٰذا کوئی بھی متن' نہ تو اپنے گاڈ فادر سے کھُلی بغاوت کا مرتکب ہوتا ہے (بحوالہ اوڈی پس کامپلکس) اور نہ اُس سے ورثا کی طرح باقاعدہ وَرثہ حاصل کرتا ہے؛ وہ اُس گنگا اشنان میں شامل ہوتا ہے جس سے تمام متون گزرتے ہیں۔ سائنس کی زبان میں بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ لکھت سے مراد' ادبی عبارت کے Cellular یا Molecular پہلو نہیں جو اَجزائے ترکیبی یعنی Building Blocks کو نگاہوں کا مرکز بناتے ہیں' وہ تو ایسا System View ہے جو اَدب کو "رشتوں" کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کا سارا زور ہی ساخت یا سسٹم پر ہے جسے اَجزا میں تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ اِسے ساخت کے بنیادی اَوصاف یعنی "رشتوں" ہی سے عبارت قرار دینا مستحسن ہے۔ بہرحال چُوں کہ یہ مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے' لہٰذا اِسے جب تک اُس

تناظر میں رکھ کر نہ "پڑھا جائے" جس میں تیّ اُبھرا تھا' اِس کے صحیح مفہوم سے آگاہی حاصل نہیں ہو سکتی۔

قِصّہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں سوسیور نے زبان کے بارے میں یہ موقف اِختیار کیا کہ اِس کے تین چہرے ہیں: ایک وہ جسے اُس نے گفتار یعنی Parole کا نام دیا' دُوسرا جسے اُس نے Langue کہا (مراد وہ سسٹم یا لسانی نظام یا گرامر جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں) اور تیسرا جسے اُس نے Language کا نام دیا جس سے اُس کی مُراد زبان کا تمام تر لِسانی potential تھا۔ اِس لسانی تر مُورتی میں گفتگو والا چہرہ' سب سے زیادہ فعال اور سب سے زیادہ نمایاں تھا: یہ اُن آوازوں کے مماثل تھا مثلاً جو پیانو بجانے پر سُنائی دیتی ہیں؛ مگر پیانو سے دو طرح کی آوازیں برآمد ہو سکتی ہیں: پہلی وہ جو اناڑی اُنگلیوں کی کارکردگی کا نتیجہ ہوں اور جنھیں ہم شور (Noise) کہیں؛ دُوسری وہ جو نغماتی زیروبم کا مظاہرہ کریں اور جن کے عقب میں موسیقی' گرامر یا سسٹم کے طور پر موجود ہو۔ زبان (Langue) کی کارکردگی' موخرالذکر صورت کی حامل ہے کہ اِس میں "گفتگو" کا زیروبم جس سے معنی کا اِنشراح ہوتا ہے' ہمیشہ ایک غیر مرئی لسانی نظام (System) یا گرامر کے تابع ہوتا ہے۔ جہاں تک گفتگو کا تعلق ہے' سوسیور نے اِس کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ موقف اِختیار کیا تھا کہ ہر لسانی نشان (Linguistic Sign) دو عناصر پر مشتمل ہوتا ہے: ایک دال (Signifier)' دُوسرا مدلول (Signified)؛ مقدم الذکر وہ لفظ ہے جو موخرالذکر Concept کو نشان زد کرتا ہے۔

زبان کی کارکردگی کے بارے میں سوسیور کے مہیا کردہ اِس ماڈل کو پہلے علم الانسان اور بعد ازاں ادب نے بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ علم الانسان کے میدان میں لیوی سٹراس نے (گو وہ اِس بات کو مانتا نہیں) سوسیور کے ماڈل کو سامنے رکھ کر انسانی ثقافت کا جائزہ لیا تو اُس پر منکشف ہُوا کہ ہر کلچر' زبان کے مشابہ ہے یعنی اُس کے ظاہر حصّے (عادات' اطوار) کے پسِ پُشت ایک غائب اجتماعی نظام Langue کے طور پر موجود ہوتا ہے جس کے مطابق ظاہر حصّہ' بصورتِ گفتگو' زیروبم کا مظاہرہ کرتا ہے۔ مثلاً اساطیر کے بارے میں اُس نے موقف اِختیار کیا کہ اِن کے سارے تنوّع کے پیچھے ایک بنیادی اسطور (Meta-Myth) موجود ہے جو اساطیر کے جملہ نمونوں کے لیے ماڈل کا کام دیتی ہے۔ لیوی سٹراس نے ثقافتی تناظر میں شادی بیاہ کے قوانین' کھانے پینے اور پہننے کے آداب' رُسوم و قیود اور Totemic Systems کو منفرد اکائیوں کے بجائے

رشتوں کے جال کی صورت میں دیکھا۔ گویا جس طرح زبان، فونیم (phonemes) کی مخصوص ترتیب سے عبارت ہے، اُسی طرح سوسائٹی، اپنے اُن اجزا یعنی gustemes پر مشتمل ہوتی ہے جو تقابل اور انسلاک کے بعض ساختیوں کے مطابق مرتب ہوتے ہیں۔ چوں کہ یہ ساختیے، جملہ ثقافتوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور لاشعوری میلانات کے تابع اور مخفی ہیں، لہٰذا ان کی حیثیت Langue کی سی ہے۔ اس سے لیوی سڑاس کا مقصد یہ دکھانا نہیں تھا کہ کس طرح انسان، اساطیر کی زبان میں سوچتا ہے، مقصد یہ تھا کہ کس طرح اساطیر، انسانوں کو (غیر شعوری طور پر) ایک خاص انداز میں سوچنے پر مجبور کر دیتی ہیں، یا یہ کہ وہ کس طرح انسان کو میڈیم بنا کر خود سوچتی ہیں! لیوی سڑاس کے اصل الفاظ یہ ہیں: How myths think in men unknown to them!

اب اگر اُس کے ان الفاظ کو سوسیور کے اس موقف کی روشنی میں دیکھا جائے کہ کس طرح افراد، گفتگو کرتے ہوئے، زبان (Langue) کے تابع ہوتے ہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ افراد جب آپس میں گفتگو کر رہے ہوتے ہیں تو دراصل زبان بول رہی ہوتی ہے۔ چنانچہ اس پس منظر میں ہائیڈگر کے الفاظ: Language speaks not man کا مفہوم واضح ہوتا ہے اور اسی حوالے سے Writing writes not Authors کا مطلب بھی ظاہر ہوتا ہے۔ ٹیرنس ہاکس نے لیوی سڑاس، سوسیور اور ہائیڈگر کے بنیادی موقف کو سامنے رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> If man merely complies with the structure of his language to an extent that justifies Heideggr's ascertion: language speaks not man, same principal forces a similar conclusion in respect of literature: writing writes not authors.

ٹیرنس ہاکس نے Language speaks not Man کے الفاظ، ہائیڈگر سے منسوب کیے ہیں۔ دراصل اُس نے یہ نتیجہ جوناتھن کلر کی کتاب *Suructuralist Poetics* کے صفحہ ۲۹ کی عبارت پڑھ کر مرتب کیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی اسی صفحے کی عبارت کو پڑھا مگر نتیجہ یہ مرتب کیا کہ مندرجہ بالا الفاظ کو ہائیڈگر سے منسوب نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ اُن کے بقول، ہائیڈگر کے اصل الفاظ یہ ہیں:

> Die spracha spricht nicht Der Mensch-Der Mensch spricht nur indemer geschicklick der sprashe entspricht. (Language speaks, man speaks only in so far as he artfully complies with language.)

واضح رہے کہ ہائیڈگر کا یہ قول بھی جوناتھن کلر کی مندرجہ بالا کتاب کے صفحہ ۲۹ پر ہی درج ہے اور ترجمہ بھی جوناتھن کلر کا ہے۔ اس ترجمے سے قطعاً یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر سے غلط قول منسوب کیا۔

دراصل ٹیرنس ہاکس نے خود کو ہائیڈگر کی مندرجہ بالا عبارت کے ترجمے تک محدود نہیں رکھا' اس کے بعد جوناتھن کلر نے جو توضیحات پیش کی ہیں' اُنھیں بھی سامنے رکھا ہے۔ مثلاً جوناتھن کلر نے لکھا ہے کہ:

The construction of a system of rules with infinite generation capacity makes even the creation of new sentences a process governed by rules which escape the subject.

اس عبارت کی روشنی میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر کے قول کو صحیح سمجھا ہے۔ واضح رہے کہ جوناتھن کلر نے ہائیڈگر کے قول کو تمام و کمال قبول نہیں کیا۔ اُس کے لیے subject کا وجود اہم ہے جسے اوّل اوّل نطشے اور بعد ازاں ہائیڈگر نے decentre کر دیا تھا۔ جوناتھن کلر نے نارتھ روپ فرائی کی اس بات کو بھی رد کیا ہے کہ ہر نئی نظم' سابقہ نظموں کے مواد سے جنم لیتی ہے۔ آخر میں جوناتھن کلر کہتا ہے:

The analyist's task is not simply to describe a corpus but to account for the structure and meaning that items of corpus have for those who have assimilated the rules and norms of the system.

غور کیجیے کہ یہاں وہ سسٹم پر زور دے رہا ہے مگر subject کو منہا کر کے نہیں۔ فرد معنی کا منبع نہ سہی' تاہم معانی اُس سے گزرے بغیر وجود میں نہیں آ سکتے۔ گویا اہم بات structuring ہے جس میں subject ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جوناتھن کلر کی ساری بحث سے ہائیڈگر کے الفاظ کا اصل مفہوم واضح ہوتا ہے۔ چنانچہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر سے جو قول منسوب کیا ہے' وہ غلط نہیں۔

خیر یہ تو جملۂ معترضہ تھا۔ اصل مسئلے کی طرف لوٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ زیرِ بحث نکتہ تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے: زبان کے سلسلے میں اُس نے "زبان بولتی ہے آدمی نہیں" کا روپ دھارا ہے' اسطور کے سلسلے میں "اسطور سوچتی ہے انسان نہیں" کی صورت اختیار کی ہے اور ادب کے میدان میں "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" میں خود کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے' ادب کے معاملے میں لکھت سے مراد' ادبی تحریر ہو سکتی ہے۔ چونکہ ادبی تحریر کا طرۂ امتیاز اُس کی شعریات یعنی Poetics متصور ہوتی ہے' اس لیے ادب میں (بالخصوص بارت کے حوالے سے جو ایک ادبی نقاد ہے نہ کہ ماہرِ لسانیات یا ماہرِ علم الانسان) لکھت سے مراد ادب کی شعریات ہی متصور ہو گی۔

واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید سے پہلے (بالخصوص انیسویں صدی کے ربعِ آخر میں) مصنف کو تصنیف پر فوقیت حاصل تھی اور ادب کو Message without Code کہا گیا تھا۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس کے

بالکل برعکس بات کی یعنی اِسے Code without Message کہہ دیا۔ اُن کا مؤقف یہ تھا کہ اَدب کا وجود اصلاً ایک لسانی وُجود ہے' لہٰذا تنقید کا مقصد اَدب پارے کی ہیئت یعنی اُس کے لسانی وجود کا مطالعہ کرنا ہے۔ وہ ثابت یہ کر رہے تھے کہ اَدیب' عام تحریر کو لفظی سطح پر منقلب کر کے انوکھا بنا دیتا ہے۔ اُنھوں نے انوکھا بنانے کے اِس عمل کو Ostranenie کا نام دیا۔ بعد ازاں پراگ سکول نے اِس کے لیے Fore-grounding کا لفظ اِستعمال کیا۔ دراصل ساختیاتی تنقید سے پہلے' ہیئت پسندی کی تین[۳] صورتیں نمایاں ہُوئی تھیں: ایک تو رُوسی ہیئت پسندی کی وہ تحریک تھی جسے رُوس میں ۱۹۲۹ء کے لگ بھگ سیاسی وُجوہ کی بنا پر دبا دیا گیا' دُوسری "نئی تنقید" کی وہ تحریک تھی جو اِنگلستان میں پروان چڑھی اَور جسے لہُو مہیا کرنے والوں میں ایلیٹ' رچرڈز' ایمپسن اَور لیوس کے نام مشہور ہوئے اَور تیسری "نئی تنقید" کی وہ صورت تھی جو امریکہ میں مقبول ہُوئی اَور جس کے نام لیواؤں میں جان کرورین سم اَور ایلن ٹیٹ وغیرہ کو اَہمیت ملی۔ ہرچند اِن تینوں کی ترجیحات ایک دُوسرے سے کسی حَد تک مختلف تھیں مگر اِن کا بنیادی مؤقف ایک تھا۔ اِس مؤقف کی ایک شق یہ تھی کہ تخلیق کا تجزیہ اُس کے اَجزائے ترکیبی کے حوالے سے کیا جائے۔ اِس سلسلے میں رُوسی ہیئت پسندوں کا کہنا تھا کہ اَدب پارہ بنیادی طور پر ایک "لسانی وجود" ہے' لہٰذا تخلیق کار اَپنی تخلیق میں زبان کے جَوہر اَور نشان فہمی کے روپے کو بروئے کار لاتا ہے۔ اُدھر امریکی اَور برطانوی "نئی تنقید" کا یہ عالَم تھا کہ وہ تخلیق میں مُضمَر قولِ مُحال' تناؤ' اِبہام' رمز' رعایتِ لفظی وغیرہ پر تمام تر توجّہ مبذُول کر رہی تھی۔ دُوسری شق یہ تھی کہ اَدب کسی نظریے' فلسفے یا تاریخی مَواد کی تشہیر کا ذریعہ نہیں' یہ اَپنا ایک مقصُود بالذّات لسانی وجود رکھتا ہے۔ تیسری یہ کہ تخلیق' ایک نامیاتی کُل ہے جس میں ہیئت اَور متن' دو[۲] مختلف چیزیں نہیں۔ ہیئت پسندی کی یہ تینوں صورتیں تخلیق کو ایک خود مختار اَور خود کفیل شے قرار دینے پر مُصِر تھیں اَور اَدبی نقّاد سے یہ تقاضا کر رہی تھیں کہ وہ تخلیق کو اُس کی بنیادی ساخت کے حوالے سے پرکھے۔

مجموعی اِعتبار سے دیکھا جائے تو رُوسی ہیئت پسندی' تمام تر توجّہ' تخلیق کے لسانی وجود پر مبذُول کر کے یہ کہہ رہی تھی کہ شاعری لفظوں سے بنتی ہے نہ کہ شعری موضوعات سے؛ یہ ایسی کھڑکی ہے جس میں سے آپ "باہر" کو نہیں دیکھتے' کھڑکی بجائے خود مرکزِ نگاہ ہے؛ نیز یہ کہ اَدبی زبان نہ صرف انوکھا بناتی ہے بلکہ بجائے خود

ایک انوکھی شے ہے۔ دُوسری طرف "نئی تنقید" کا یہ موقف تھا کہ تخلیق کا خود کفیل لسانی وُجود بہت سے عناصر مثلاً ابہام، رعایتِ لفظی، قولِ مُحال وغیرہ سے مرتب ہوتا ہے اور انھیں کی کارکردگی سے معانی وُجود میں آتے ہیں۔ دونوں کی توجہ تخلیق کے سٹرکچر پر مبذول تھی اور سٹرکچر کا تصور اُس مشین کا ساتھا جو پُرزوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ نئی تنقید کے بعد ساختیات کو فروغ ملا تو مشین کا تصور پسِ پُشت جا پڑا اور کوانٹم طبیعیات کا وہ تصور سامنے آگیا جو سٹرکچر کو اَجزا کا مرکّب قرار دینے کے بجائے رشتوں کا جال قرار دیتا ہے۔ چُناں چہ اَب تمام تر توجہ اَجزا کے بجائے اُن دھاگوں (Codes اور Conventions) پر مبذول ہُوئی جن کی وجہ سے سٹرکچر کا وجود قائم تھا۔ موسیقی سے اِس کی مماثلت قائم کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ رُوسی ہیئت پسندی نے آواز کو اور آواز پیدا کرنے والے آلاتِ موسیقی کو (جن میں اِنسان بھی شامل ہے) زیادہ اَہمیّت دی اور نئی تنقید نے سُروں اور مُرکیوں اور نغمات کے زیر و بم کو اَہم جانا جب کہ ساختیات نے نغمات کے جُملہ تنوّعات کے اعماق میں راگ راگنیوں کا نظام دریافت کرنے پر زور دیا۔

ہیئت پسندی کے دور کے بعد ساختیاتی تنقید کے مکتب کو فروغ ملا جس نے تخلیق کو "شے" قرار دینے کے بجائے (جس میں معنی یا معانی بند پڑے ہوں) ایک ایسی ساخت قرار دیا جو اَجزا کا مرکّب نہیں تھی، وہ رشتوں کی ایک گرہ تھی۔ اِس کا موقف تھا کہ ساخت کوئی ٹھوس شے نہیں جسے حسیّات کی مدد سے گرفت میں لیا جا سکے، وہ مخفی رشتوں کا ایک نظام یا سسٹم ہے جسے ہم perceive کرنے کے بجائے conceive کرتے ہیں۔ تاہم دیکھا جائے تو جہاں رُوسی ہیئت پسندی نے "پیغام" کی یکسر نفی کر دی تھی، وہاں ساختیات نے ایک طرح سے message کا دوبارہ اِقرار کر لیا مگر اَب یہ message عام تنقید کے حتمی معنی یا پیغام کے برعکس Codes اور Conventions کے طبق دَر طبق (stratified) نظام کا دُوسرا نام تھا۔ رولاں بارت نے کہا کہ اِس پیغام کے "اَندر" کوئی شے نہیں ہوتی جیسے مثلاً سیب کے اَندر بیج یا آم کے اَندر گٹھلی ہوتی ہے؛ پیغام کچھ نہیں، سوائے اَپنے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے، اِسی طرح تخلیق کچھ نہیں، سوائے اپنی داخلی اور مخفی ساخت کے پرتوں کے جو اَپنے اَندر کوئی ٹھوس پیغام یا معنی نہیں رکھتے: تاہم رشتوں کا یہ نظام جسے ہم ساخت کا نام دیتے ہیں، بجائے خود ایک پیغام بھی ہے۔ ساختیات نے اِسے شعریات یا Poetics کا نام دیا ہے۔ یہ

نہیں کہ شعریات کا تصور محض ساختیات تک محدود ہے، دراصل مختلف مفکرین یا تنقیدی مکاتب نے اپنے اپنے زمانے میں شعریات کی خاص وضع یا خاص پہلو کو شوخ کرکے پیش کیا ہے۔ مثلاً ڈیموکریٹس کے ہاں شاعرانہ وجدان (Inspiration) کو زیادہ اہمیت ملی اور فیثا غورث کے ہاں توازن اور تناسب کو؛ ارسطو نے تزکیۂ باطن کو اُبھارا جبکہ لان جائی نس نے حالتِ جذب پیدا کرنے کے وصف کو اہمیت دی۔ ارسطو کے بعد سترھویں صدی تک "سچ" کو بطورِ میزان قبول کیا گیا، پھر سچ کے بجائے "حُسن" میزان مقرر ہوا اور یہ داستاں بہت طولانی ہے۔ اُنیسویں صدی کے نصفِ آخر میں ایک متعین معنی یا پیغام کی کامیاب ترسیل کو بہ طورِ میزان اہمیت ملی۔ پھر بیسویں صدی کے آغاز میں رُوسی ہیئت پسندی نے لسانی ماڈل کو شعریات کا درجہ دے دیا۔ "نئی تنقید" نے تخلیق کو مصنف کی بالادستی سے الگ کیا اور اِس کی بنت سے معانی کے اِنشراح کے عمل کو شعریات کہا جبکہ ساختیات نے ساخت کے جال نُما (web-like) مخصُوص نظام کو شعریات کا درجہ دیا جو Codes اور Conventions کے ربط باہم سے عبارت تھا۔ اِس ضمن میں اِس نے سوسیور کے ماڈل کو سامنے رکھتے ہوئے تخلیق کی متعدد، متنوع صُورتوں کے عقب میں ساخت کا (Langue کی صورت میں) اِقرار کیا۔ تاہم جہاں ساختیاتی ناقدین کی پہلی جماعت نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو اَدبی ساخت کی تفہیم کے لیے اِستعمال کیا تھا وہاں بعد میں آنے والوں نے یہ موقف اِختیار کیا کہ اَدب بجائے خود "زبان" ہے...... اِسی حوالے سے رولاں بارت نے Literature's Being کا ذِکر کیا جو زبان سے مرتب ہُوا تھا، اور تودوروف نے Grammar of Literature کی نشان دہی کی۔ دراصل اِن لوگوں کی ساری دِلچسپی "سسٹم" میں تھی نہ کہ کسی خاص مواد یا کسی خاص معنی میں! جہاں تک سسٹم کا تعلق ہے، اِس کی ایک تو ظاہری ساخت ہے جو تنوع کی حامل ہے اور دُوسری گہری ساخت (Deep Structure) جس سے سارا تنوع وجود میں آتا ہے۔ اِس سلسلے میں گریماس کا حوالہ دیتے ہوئے ٹیرنس ہاکس نے لکھا ہے:

> In effect, Gremas argues, these binary opposites form the basis of deep lying actantial model (Modele Actantial) from whose structure the superficial structures of individual stories derive and by which they are generated: The parallel with Saussur's notion of langue which underlies parole and with Chomsky's notion of competence which precedes performance is clear.

اَب صورت کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ Writing کی بھی ایک تر مُورتی ہے جو سوسیور کی پیش کردہ لسانی

ترمُورتی کے مُشابہ ہے۔ سوسیور نے زبان کو Language، Langue، Parole میں تقسیم کیا تھا جن میں سے پارول یعنی گفتار، چامسکی کی performance کی طرح زبان کے نظر آنے والے پیٹرن کے مشابہ تھی جب کہ لانگ اُس گرامر، ساخت یا سسٹم کا نام تھا جو چامسکی کی competence کی طرح اُس پیٹرن کے عقب یا بطون میں موجود تھا اور زبان (Language) وہ گہری ساخت تھی جس سے خود گرامر کا پورا سسٹم پیدا ہُوا تھا۔ اَدبی ترمُورتی میں بھی ایک تو "گفتار" کا پرت ہے جو متنوع تخلیقات کی صورت نظر آتا ہے، دُوسرا پرت اُن Codes اور Conventions کا ہے جو تخلیقات میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر مضمر ہوتے ہیں جب کہ تیسرا پرت اُس گہری، بنیادی ساخت کا ہے جس سے Codes اور Conventions کا یہ سارا نظام طلوع ہوتا ہے۔ یہ گہرا اور بنیادی سٹرکچر، ذہن کے بنیادی سٹرکچر کے مماثل ہے اور اَصلاً Binary Oppositions کی اَساس پر اُستوار ہے۔

جب مَیں کہتا ہوں کہ Writing سے رولاں بارت کی مراد شعریات (Poetics) ہے تو اس کا مطلب فقط یہ ہے کہ بارت کا اِشارہ متن کے بجائے (جو مختلف تخلیقات مثلاً نظموں یا اَفسانوں یا ناولوں کی ظاہری ساخت کا مظہر ہوتا ہے) رِشتوں اور Codes سے عبارت، ایک دِکھائی نہ دینے والے سسٹم کی طرف تھا۔ میں نے یہ بات ایک رائج غلط فہمی کے اِزالے کے لیے کہی ہے کیونکہ بعض ناقدین کسی تخلیق کار کے کام کا جائزہ لیتے وقت، اُسے پہلے سے موجود دیگر تخلیق کاروں یا نظریہ سازوں کے کام کی ایک نئی ترتیب قرار دے ڈالتے ہیں یا اُن کی موجودگی سے اُسے مشروط گردانتے ہیں جو میرے نزدیک غواصی کے بجائے سطحِ آب پر محض کشتی چلانے کا وظیفہ ہے۔ مثلاً اقبالؒ کے بارے میں اگر کہا جائے کہ اُس کی شاعری، سر سیّد احمد خاں کی تحریک، اِبنُ العربی، نطشے اور برگساں کے نظریات اور ایک مخصُوص ثقافت کے مظاہر سے اَخذ و اِکتساب کا عمل ہے اور اِس پس منظر سے ہٹ کر اِس کا کوئی تشخص قائم نہیں ہو سکتا تو یہ اقبالؒ کی شاعری کی محض بالائی سطح کو چھُونے کے مترادف ہوگا کہ اقبالؒ کی شاعری، مظاہر یا نظریات کا اِظہار مکرر یا ترتیبِ نَو نہیں، یہ اُس بنیادی نوعیت کے مخفی سسٹم کی زائیدہ ہے جس سے یہ نظریات اور مظاہر، خود نمُودار ہوئے ہیں۔ بارت نے جب Writing کہا تو اُس کا اِشارہ تخلیق شدہ اَدبی نمونوں سے کہیں زیادہ، سسٹم کی طرف تھا جس سے یہ نمونے پیدا ہوئے تھے۔ اُس کے اَلفاظ یہ ہیں:

The goal of all strucuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an object so as to manifest the rules of its functioning.

What is new is a mode of thought (or a poetics) which seeks less to assign completed meanings to the objects it discovers than to know how meaning is possible. The critic is not responsible for reconstructing the work's message but only its system, just as the linguist is not responsible for deciphering the sentence's meaning but for establishing the formal structure that permits this meaning to be transmitted.

اس اقتباس سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں: ایک یہ کہ بارت، پیغام کے مقابلے میں سسٹم کو اہمیت دیتا ہے؛ دوسری یہ کہ وہ اس سسٹم کو Codes پر مشتمل گردانتا ہے۔ اُس کے لیے اَدب پارہ کوئی ایسی کھڑکی نہیں جس میں سے باہر کے کسی منظر یا خیال یا متن کو دیکھا جاسکے، وہ اسے ایسی کھڑکی گردانتا ہے جو بجائے خود ایک مقصود بالذات شے ہے۔

جہاں تک رولاں بارت کے پیش کردہ Codes کا تعلق ہے، اُن کے بارے میں جان کاری حاصل کرنے کے لیے اُس کے فکری نظام پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ بارت کے مطابق اَدب ایسا ساختیہ ہے جو Codes کے ربط باہم سے عبارت ہے۔ اِس ساختیے کا مقصد کسی پیغام کی ترسیل نہیں، وہ خود اپنا پیغام ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت اور مواد دو مختلف چیزیں نہیں، ہیئت خود ہی مواد بھی ہے۔ میں نے اپنے بعض مضامین میں اِس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہیئت اور مواد کا رشتہ وہ نہیں جو چھاگل اور پانی میں ہوتا ہے، یہ وہ رشتہ ہے جو برف کی قاش اور پانی میں ہے: برف کی قاش کے اندر پانی بند نہیں ہوتا، برف کی قاش بجائے خود پانی ہوتی ہے۔ بارت کا خیال ہے کہ بعض لکھنے والے اپنی تخلیقات کو "ذریعہ" بنا کر پیش کرتے ہیں یعنی تخلیقات کی وساطت سے قاری کو دیگر منطقوں کے بارے میں جان کاری مہیا کرتے ہیں۔ انھیں بارت نے Ecrivant کا نام دیا ہے۔ اِن کے مقابلے میں ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو writing کو "ذریعہ" نہیں بناتے، خود اُسے مرکزِ نگاہ قرار دیتے ہیں۔ اِن لوگوں کو اُس نے Ecrivain کہہ کر پکارا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اُس نے مقدم الذکر کو "محرر" کہا ہے جب کہ موخر الذکر کو "مصنف" کا نام دیا ہے۔ مقدم الذکر زبان کے حوالہ جاتی (referential) پہلو سے منسلک ہیں جب کہ موخر الذکر زبان کے جمالیاتی (aesthetic) پہلو سے۔ بارت کے موقف کو ٹیرنس ہاکس نے اِن الفاظ میں بیان کیا ہے:

Painters paint: they require us to look at the use of colour, form, texture, not to look through their painting at something beyond it, by the same token musicians present us with sounds not arguments or

events. So writers write, they offer us writing as their art, not as a vehicle but as an end in itself.

رولاں بارت نے جہاں لکھنے والوں کے دو طبقوں کی نشان دہی کی ہے، وہاں لکھت کی دو اقسام کو بھی نشان زد کیا ہے: ایک قسم وہ ہے جو قاری کو منفعل رویّہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے اور دُوسری وہ جس میں قاری ایک فعّال کردار ادا کرنے پر خود کو مائل پاتا ہے اور لکھت میں شریک ہو جاتا ہے۔ مقدّم الذکر کو بارت نے Readerly (Lisible) اور موٴخرالذکر کو Writerly (Scribtible) کا نام دیا ہے۔ موٴخرالذکر قاری کو یہ مسرّت انگیز احساس دِلاتی ہے کہ وہ خود بھی تحریر کا مصنّف ہے، نیز ایسی تحریر اُسے Jouissance کی وہ لذّت مہیا کرتی ہے جو جنسی لذّت یا وَجد کے مُشابہ ہے۔ ایسی تحریر قاری کی توجّہ کو اپنے بدن پر مرکوز کرتی ہے نہ کہ اُسے کسی اور ہی دُنیا کا منظر دِکھاتی ہے۔ مقدّم الذکر تحریر میں دال (Signifers) ایک خاص سمت میں نپے تُلے قدموں کے ساتھ رواں ہوتے ہیں اور مدلُول (Signifieds) سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں جب کہ موٴخرالذکر تحریر میں وہ منزل کے تصوّر سے منقطع ہو کر رقص کرنے لگتے ہیں۔ وہ یہ رقص Codes کے تال پر کرتے ہیں اور مآلِ کار صُورت یہ اُبھرتی ہے کہ رقص، تال اور رقّاص میں فرق تک باقی نہیں رہتا۔ رقّاص رقص کرتے ہوئے اپنے بدن کی دِل فریب حرکات سے ایک ایسی "تحریر" کو جنم دیتا ہے جو کسی نظریے یا خیال یا مقصد کی جانب ذہن کو متوجّہ نہیں کرتی، فقط اپنی انوکھی "موجودگی" سے وَجد کا عالم طاری کر دیتی ہے۔ بارت نے Writerly Text کو اسی معنی اور اسی پس منظر میں پیش کیا ہے، اِس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ متن دیگر متون کے ساتھ علّت و معلُول کے رِشتے میں منسلک نہیں، یہ Codes کے مشترک رقص میں مبتلا ہونے کے باعث شعریات کے واسطے سے ہم رشتہ ہے۔

بے شک کوئی بھی متن خلا میں تخلیق نہیں ہوتا، وہ ماحول سے جڑا ہوتا ہے: مثلاً زبان ایک مشترک "ذریعہ" ہے جسے تمام متون بروئے کار لاتے ہیں، دُوسری قدرِ مشترک وہ ثقافت ہے جس کے اندر متن تخلیق ہوتا ہے اور جس کے اندر ہی دیگر متون جنم لیتے ہیں، مگر جب ہم کسی ادب پارے کا مطالعہ کرتے ہیں تو اُسے فقط ایک مخصوص زبان اور مخصوص کلچر کے حوالے سے نہیں دیکھتے، اُسے ذہن کے حوالے سے اُس Universal Grammar اور کلچر کے حوالے سے اُس عالم گیر انسانی ثقافت کی روشنی میں بھی پڑھتے ہیں جو مختلف متون اور ثقافتوں کے

عقب یا بطون میں موجود ہوتی ہے اور جسے Deep Structure کا نام ملنا چاہیے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب ہم کسی متن کو دیگر متون سے مشروط گردانتے ہیں تو تخلیقی عمل کی محض بالائی سطح کی بات کرتے ہیں؛ ہر متن کا ایک ظاہر چہرہ ہوتا ہے جو اُسے زماں و مکاں میں قید کرتا ہے مگر ہر متن کے گہرے پرت بھی ہوتے ہیں جو زبان اور ثقافت کی عالم گیریت اور Codes اور Conventions کے ایسے مخفی نظام کی گواہی دیتے ہیں جس کی پہچان اُس کے مظاہر کا ربطِ باہم یعنی inter-relatedness ہے نہ کہ اُن کی حاصل جمع! پھر یہ بات بھی ہے کہ ان جملہ ثقافتی مظاہر کے ربطِ باہم کے پس پشت انسانی ذہن کی وہ ساخت بھی ہے جو بجائے خود ایک "ربطِ باہم" ہے۔ اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں (جو پہلی بار ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی) میں نے دو عناصر (فعال اور منفعل) کا ذکر کیا تھا: فعال عناصر میں مَیں نے مصنف کی شخصی زندگی، زندگی کے حادثات و واقعات، اُس کے علمی اور ثقافتی ماحول، اُس کے مطالعے (جو ظاہر ہے کہ دیگر متون کا مطالعہ تھا) اُس کی نظریاتی ترجیحات وغیرہ، ان سب کو سمیٹ لیا تھا، اور منفعل عناصر میں اُس کے نسلی اور آرکی ٹائپل مواد کی نشان دہی کی تھی۔ میرا موقف یہ تھا کہ تخلیقی عمل میں دونوں طرح کے یہ عناصر براہِ راست شامل نہیں ہوتے، یہ آپس میں ٹکرا کر نراج یعنی Chaos میں تبدیل ہو جاتے ہیں جس میں سے تخلیق، جست لگا کر باہر آجاتی ہے؛ لہٰذا تخلیق کے اندر نہ صرف منفعل اور فعال عناصر منقلب ہو کر شامل ہوتے ہیں بلکہ خود تخلیق بھی تقلیب کی مظہر ہے۔ میں نے اس سلسلے میں حیاتیات کے Mutation کے نظریے سے روشنی حاصل کی تھی۔ دوسری طرف، ساختیاتی تنقید نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھا ہے اور جب ادب پر اس کا اطلاق کیا ہے تو متون کی ظاہری صورتوں کے بجائے اُن کے اندر کے مخفی سسٹم کو اہمیت دی ہے۔ میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہم اگر کسی بھی ادبی تخلیق کو محض دیگر تخلیقات کا آمیزہ کہیں گے یا اُن سے مشروط قرار دیں گے تو اُس کی انفرادیت پر کاری ضرب لگے گی۔ غالباً اسی احساس کے تحت خود بارت کو بھی اپنے موقف کی مزید وضاحت کی ضرورت پڑی تھی۔ جوناتھن کلر نے لکھا ہے:

> (According to Barthe's) each text is its own model, a system unto itself. It does not have a single structure, assigned to it by literary system, nor does it contain an encoded meaning which a knowledge of literary codes would enable one to decipher.

بارت کے اِس موقف پر گفتگو کرتے ہوئے جوناتھن کلر نے اِس رائے کا اِظہار کیا ہے:

Barthes's agrument seems fundamentally ambigious - not only does he preserve his notion of code, which entails collective knowledge and shared norms. It is in S/Z that the concept reaches its fullest development; the codes refer to all that has already been written, read - seen and done.

گویا بارت نے متن کو کسی مخصوص اَدبی مواد یا ثقافتی ماحول تک محدود نہیں رکھا اَور جو کچھ اَب تک لکھا' دیکھا' پڑھا اَور کہا گیا ہے' اُس سارے کو اِنسانی تناظر کے طور پر نشان زد کیا ہے...... اِس ایک جملے میں پوری اِنسانی ثقافت کی طبق در طبق موجودگی کی طرف اِشارہ ہے نہ کہ کسی زمانے کے اَدبی مَواد کی طرف! مزید یہ کہ اُس نے Codes اَور Conventions کو بھی ایک گہرے سسٹم یا سٹرکچر کے ''اَشارہ نما'' کا منصب عطا کر دیا ہے' یا یُوں کہیے کہ Codes کے مفہوم میں توسیع کر کے اُنھیں ذہنِ اِنسانی کی جبلّی کھائیوں کا بلکہ خود حقیقت (reality) کو کھائیوں (Lays) کا اعلامیہ قرار دے ڈالا ہے (ذہن' یونگ کے Archetypes کی طرف بھی مبذول ہوتا ہے)۔ چُوں کہ بارت کا زمانہ' طبیعیات کے Bootstrap Hypothesis کے فروغ کا دَور بھی تھا' لہٰذا اِس اِمکان کو رَدّ نہیں کیا جا سکتا کہ خود بارت نے غیر شعوری طور پر اُس کے اثرات قبول کر لیے تھے۔ کیپرا نے بوٹ سٹریپ زاویۂ نگاہ کا لُبِّ لباب اِن اَلفاظ میں بیان کیا ہے:

(الف) بوٹ سٹریپ مسلک نے مادّے (Matter) کے بنیادی اَجزا کے تصوّر کو ترک کر دیا ہے۔ (ب) اِس نے کائنات کو واقعات (events) کے ایک متحرک ربط باہم کے حامل جال (web) کی صورت میں دیکھا ہے۔ (ج) اِس کے نزدیک مادّے کا پیٹرن اَور اِنسانی ذہن کا پیٹرن ایک دُوسرے کے عکس ہیں۔ (د) یہ پیٹرن ایک دُوسرے پر مشتمل نہیں' ایک دُوسرے میں involved ہیں۔ (ر) ہر پارٹیکل' کائنات کے جملہ پارٹیکلز پر مشتمل ہوتا ہے۔

طبیعیات کے اِس بوٹ سٹریپ مسلک کے سامنے رولاں بارت کے نظریے کو رکھ کر دیکھیں تو مماثلت بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ بارت کے Codes بھی ایک دُوسرے کے ساتھ علّت و معلُول کے رِشتے میں منسلک نہیں' وہ ایک ہی جال کے دھاگے ہیں؛ نیز کوڈز کا یہ سارا پیٹرن خود اِنسانی ذہن کے پیٹرن کا عکس ہے' بالکل اُسی طرح جس طرح خود اِنسانی ذہن کا پیٹرن کوڈز کے پیٹرن کا عکس ہے۔ بات کا لُبِّ لباب یہ ہے کہ بارت کے Codes وسعت آشنا ہو کر حقیقت (reality) کے اُن Codes یا Strings یا Lays (کھائیوں) پر منطبق دِکھائی دینے لگے ہیں جن سے پوری کائنات عبارت ہے۔ اَدب کے حوالے سے

دیکھیں تو یہ کھائیاں، تخلیق کے اندر بھی موجود ہیں اور قاری کے اندر بھی! لہٰذا جب قاری کسی متن کا مطالعہ کرتا ہے تو تخلیق کے پرت ہی نہیں اُتارتا' وہ اپنی ذات کے پرتوں کے اُترنے کا منظر بھی دیکھتا ہے۔ اسی لیے میں نے اپنی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں یہ موقف اختیار کیا تھا کہ تخلیق اور قاری دو آئینوں کی طرح ایک دوسرے کے سامنے آتے ہیں جس سے معنی آفرینی کا عکس در عکس سلسلہ جنم لیتا ہے۔ مگر فی الحال زیرِ بحث مسئلہ یہ ہے کہ بہ حوالہ بارت Writing سے کیا مراد ہے؟ میری رائے میں بارت نے Writing سے کسی خاص زمانی اور مکانی صورتِ حال میں تخلیق ہونے والے متون سے کہیں زیادہ انسانی صورتِ حال میں تخلیق ہونے والے تمام تر متون میں مضمر، سدا سے قائم کھائیوں کی کارفرمائی مراد لی ہے۔ اُس کے ہاں Inter-Textuality کا مفہوم طبیعیات کی Inter-Relatedness اور اُس کے مضمرات ہی کے مماثل نظر آتا ہے اور یہی وہ مفہوم ہے جسے ساختیاتی تنقید نے ادبی تخلیق کی تخلیقِ مکرر کے سلسلے میں عام طور پر برتا ہے۔

سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر

اِنسان کی فطرت میں یہ بات وَدیعت ہے کہ وہ نہ صرف مظاہر کے غدر میں "ساخت" تلاش کرتا ہے بلکہ ہر ساخت کے عقب میں ایک اور ساخت دریافت کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے حتیٰ کہ وہ اِس آخری ساخت یعنی "اینٹی ساخت" پر پہنچ کر رُک جاتا ہے جو ساری "ساختیاتی ہائرآرکی" کا منبع اور مصدر ہے۔ تاہم وہ اِس نقطے پر حتمی طور پر رُک نہیں جاتا، بعض اَوقات وہ اِس کے عقب میں جا کر اُس منطقے سے بھی آشنا ہوتا ہے جو یکتائی کا مظہر ہونے کے باعث 'ساخت اور اَینٹی ساخت دونوں سے ماورا ہے۔

تکوینِ کائنات کے باب میں طبیعیات نے بھی اَینٹی ساخت کے مرحلے کا ذِکر کیا ہے، مگر اِس کے عقب کے بارے میں فقط اِتنا ہی کہا ہے کہ وہاں زماں و مکاں کے جُملہ قوانین بے کار ہو جاتے ہیں۔ اینٹی ساخت کے مرحلے کا ذِکر کرتے ہوئے طبیعیات نے اَجزا کے غدر کا منظر دیکھا ہے جو بِگ بینگ کے فوراً بعد کے تین منٹ کا وہ مرحلہ ہے جس میں ذرّات (particles) کی "گنجلک" وجود میں آئی تھی...... ایک اَیسی گنجلک جس میں ذرّات پیدا ہوتے تھے، ایک دُوسرے سے ٹکرا کر منہدم ہوتے اور دوبارہ وُجود میں آجاتے تھے مگر مرکزے (Neucleus) نہیں بن پاتے تھے؛ یہ مرحلہ اُس نراج (Chaos) اور گورکھ دھندے یا گنجلک (Labyrinth) کا مرحلہ تھا جس سے (دریدا کے بقول) باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔

مغرب میں فروغ پانے والی تنقید (تھیوری) میں ساخت کے حوالے سے جو پیش رفت ہُوئی ہے وہ بالآخر دریدا کے اَخذ کردہ اِس نتیجے پر پہنچی ہے کہ کائنات ایک اَیسا گورکھ دھندا ہے جس کی کُنہ تک پہنچنا ناممکن ہے۔ وجہ یہ کہ اِس کی کُنہ موجود ہی نہیں۔ موجود صرف اِلتوا کا منظر ہے جو اَصلاً معنی کے اِلتوا کو پیش کرتا ہے۔ زبان اور اِس کے حوالے سے تحریر یعنی Text بھی ایک گنجلک ہے جسے کسی ساخت 'مرکزے'

منبع یا مصدر سے ہم رِشتہ نہیں کیا جا سکتا۔ صُوفیا نے بھی اِس گنجلک کا اِدراک کیا تھا مگر پھر وہ اِس کے عقب میں یکتائی کے اُس مَقام کو بھی چھُونے میں کامیاب ہوئے تھے جہاں کثرت کے جملہ مظاہر ختم ہو جاتے ہیں۔ مگر دریدا اور اُس کے ہم نواؤں نے گنجلک (یا اینٹی سٹرکچر) تک ہی رسائی حاصل کی اور خود کو گھراؤ (Abyss) میں نیچے ہی نیچے جاتے ہُوئے محسوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ وُہ گنجلک کو ہمہ وقت کھولنے کے عمل میں جُتے رہے اور معنی کے اِلتوا کا منظر دیکھتے رہے مگر اُسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

جس طرح Concept کے مقابلے میں Non-Concept کی بات اکثر ہوتی ہے، اُسی طرح دریدا نے ساخت کے مقابلے میں گنجلک (مراد اینٹی سٹرکچر) کی بات کی۔ طبیعیات میں بھی Matter کے مقابلے میں Anti-Matter کا ذِکر ہوتا ہے جو Matter کی نفی نہیں، اُس کا اپنا ایک الگ وجود ہے۔ دُوسرے لفظوں میں ساخت، رِشتوں کا ایک جال ہے جب کہ اینٹی سٹرکچر میں رِشتوں کی مخصوص ترتیب ٹوٹ جاتی ہے اور اِس کی جگہ آزاد کھیل (Free Play) کا منظر اُبھر آتا ہے۔ دریدا کے حق میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ساخت کی مربُوط اور منظّم صُورت کے عقب میں لفظوں، صُورتوں اور رِشتوں کو بکھراؤ کے عالَم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہُوا۔ صُوفیا نے بھی اِس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اِسے فریبِ نظر کہہ کر مُسترد کر دیا تھا جب کہ دریدا نے اِسے "اَصل حقیقت" سمجھا جس کے اَندر رِشتوں، صُورتوں، خُطوط اور معانی کی کترنیں بکھراؤ کے عالَم میں تھیں۔ دریدا کی یہ "اَصل حقیقت" ساخت نہیں تھی، اینٹی ساخت تھی۔ یُوں ساخت کے مربُوط رُخ کی جگہ اِس کے لخت لخت رُخ کو مِل گئی، اِس فرق کے ساتھ کہ ساخت کے اَندر ٹوٹتا گے جُڑ کر ایک پیٹرن بن جاتے ہیں جب کہ اینٹی سٹرکچر کے اَندر بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے یعنی ابھی کوئی رِشتہ پوری طرح مرتّب نہیں ہو پاتا کہ اُس میں شگاف پیدا ہو جاتا ہے جس سے وہ deconstruct ہو جاتا ہے اور رِشتے کے اَجزا پھر سے گورکھ دھندے کا حِصّہ بن جاتے ہیں۔ بقولِ دریدا اِس گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں حالانکہ دو۲ راستے بہر حال موجُود ہیں...... ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں موجُود یکتائی کے اُس عالَم کو چھُوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے (مگر دریدا اسے قبول نہیں کرتا)، دُوسرا یہ کہ گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے (مگر دریدا ساخت کے اِس تصوّر سے گریزاں ہے، اُس کے نزدیک گنجلک اَزلی اَبدی ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی اِمکان نہیں)۔

اِنسان کے ہاں دو رُجحان بہت نمایاں ہیں: ایک رُجحانِ نقل (mimesis) دُوسرا پہیلیاں (riddles) بنانے اَور پھر اُنھیں کھولنے کا رُجحان (جسے پہیلی بُوجھنا کہا گیا ہے)۔ جہاں تک رُجحانِ نقل کا تعلّق ہے، ہم ہر شے کو کسی اَور شے کی نقل (copy) سمجھتے ہیں۔ یونانی فلسفہ اِس کی نمایاں ترین مثال ہے جس کے تحت ہَست کو اَصل کی نقل قرار دیا گیا ہے اَور یہ "اَصل" فارم، سِسٹم یا اصلُ الاُصُول کی اَزلی اَبدی صُورت یعنی عدمِ صورت ہے۔ یہ منبع اَور مصدر بھی ہے اَور مرکزہ بھی...... ایک اَیسا مرکزہ جو مرکز میں ہونے کے باوجود ساخت سے ماورا ہے اَور جسے کئی نام ملے ہیں...... بعض نے اِسے لوگوس یا Presence کہا ہے، بعض نے اِسے Transcendental Signified فارم (اَعیان)، لانگ یا بلیو پرنٹ جانا ہے جس کے عَین مطابق یہ عالَمِ وُجود میں آکر اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اسے آپ ایک حوالہ یا Point of Reference بھی کہہ سکتے ہیں جس کے پار کچھ نہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جس کا کوئی پار نہیں۔

دُوسرا رُجحان، گنجلک بنانے (یا محسوس کرنے) اَور پھر اُس میں سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کرنے کا رُجحان ہے۔ یہ بات ہم سب کے تجربے میں ہے کہ ہَست، تغیّر کے ایک مستقل عالَم کے تحت، ہزاروں زاویوں، قاشوں، کترنوں، قوسوں اَور لمحوں میں بٹتا رہتا ہے...... یوں کہ یہ سب منتشر اَجزا عجب بے ڈھنگے طریق سے آپس میں جُڑتے اَور ٹوٹتے رہتے ہیں: چُناں چہ ایک اَیسا گورکھ دھندا اُبھر آتا ہے جس میں لاتعداد سمتیں ایک دُوسرے کو کاٹتے چلے جاتی ہیں مگر کوئی ایسی سمت وجود میں نہیں آتی جو اِس گورکھ دھندے سے باہر لے جا سکے جب کہ اِنسان "سمت" کی تلاش میں جُٹا رہتا ہے...... اگر وہ کسی نہ کسی طرح (چند لمحوں کے لیے ہی سہی) سمت کو تلاش کر لے اَور پھر اُس کے ذریعے، گنجلک سے باہر آجائے تو یہ پہیلی بُوجھنے کی ایک صورت ہوگی جس سے اُسے آسودگی، جمالیاتی حظ یا عرفان حاصل ہوگا۔

اَفلاطُونی فلسفے نے اِس گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ اَعیان یعنی Forms کے اِدراک سے حاصل کیا اَور ساختیات نے شعریات یعنی Poetics کے اِدراک سے! اِسی طرح مذاہب اَور مابعدُالطّبیعیات کے مختلف مکاتب نے اپنے اپنے اَنداز میں ایک Point of Reference کی تلاش کی جو دراصل گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ تھا مگر دریدا نے گنجلک سے باہر نکلنے کے لیے کسی Point of Reference پر اِنحصار نہیں کیا: اُس کا یہ اِیقان ہے کہ

پوائنٹ آف ریفرنس کرے سے موجود ہی نہیں، وہ اِسے ایک طرح کا فرار کا راستہ (Escape Route) سمجھتا ہے جسے اِنسان کے تخیّل یا دماغ کی مخصُوص ساخت نے جنم دیا ہے۔ موجودیت والوں کی طرح وہ بھی اِسے Bad Faith قرار دیتا ہے۔ دریدا کے نزدیک گورکھ دھندا اَزلی و اَبدی ہے جس سے باہر نکلنے کا نہ تو کوئی راستہ ہے اور نہ جس کے اَندر کوئی مستقل نوعیت کا معنی ہی کارفرما ہے...... ایک اَیسا معنی جس کا ایک خاص مَقام، رنگ یا وَضع ہو۔ وہ کہتا ہے کہ گورکھ دھندا تو اَصلاً معانی کا غدر ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے، نہ معنی کے ملتوی ہونے کی کوئی حَد ہے نہ اِس گورکھ دھندے کا کوئی سِرا ہی موجود ہے؛ اِنسان کا کام "ملتوی ہونے" سے خود کو ہم آہنگ کرنا ہے، یعنی خود بھی ملتوی ہوتے چلے جانا ہے۔

یُوں لگتا ہے جیسے دریدا کے سامنے کسی نے فلم کو اُلٹا چلا دیا ہو۔ فلم کو اُلٹا چلائیں تو ہر شے پیچھے کی طرف دوڑنے لگتی ہے یعنی ملتوی ہوتے چلے جاتی ہے اَور اِس عمل سے تمام ساختوں کو توڑتے اَور تصویروں کو گڈمڈ کرتے چلے جاتی ہے؛ اَور فلم کو آگے کی طرف چلائیں تو تصویروں کا غدر بتدریج مربُوط اَور منظم صُورتوں میں ڈھلنے لگتا ہے، مُراد یہ کہ "ساختوں" میں مرتب ہونے لگتا ہے۔ سوال یہ ہے کیا اِنسان (یا کائنات) ایک (مادی یا معنوی) گنجلک میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محبُوس ہے؟ قرائن کہتے ہیں کہ اَیسا نہیں ہے اَور اِنسان گنجلک سے باہر جانے والے راستے پر گام زَن ہے۔ خود دریدا بھی جب لفظوں کے گورکھ دھندے میں سے لفظوں کی ایک ایسی ساخت مرتب کرتا ہے جو اُس کے اَفکار کو وَضاحت کے ساتھ، قابلِ فہم اَنداز میں بیان کرتی ہے تو کیا اِس کا یہ مطلب نہیں کہ اُس نے خود بھی گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا راستہ اِختیار کر لیا ہے! خود اِنسانی تجربات بھی اِس بات کی توثیق کرتے ہیں کہ عناصر کا اُفقی نیز وقت کا عمُودی گورکھ دھندا...... یہ دونوں، راستہ تلاش کرنے کے عمل میں مُزاحم تو ہیں مگر اِس پر حاوی نہیں۔ دریدا اَیسے مُفکّرین اپنی جگہ غلط نہیں، دُوسروں کی بہ نسبت اِس اعتبار سے زیادہ حسّاس ہیں کہ اِنھوں نے ایک ایسے منطقے کو محسوس کیا ہے جس تک دُوسرے مُفکّرین کی رَسائی ہی نہیں۔ تاہم جب یہ مفکرین، گورکھ دھندے کو اَزلی و اَبدی قرار دے کر اِس کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پَیدا ہوتا ہے کہ اِن کی آواز گورکھ دھندے کے اَندر سے آرہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Point سے!

میرا خیال ہے کہ آواز اَندر سے آرہی ہے۔ جہاں تک صُوفیا کا تعلق ہے، وہ جب کثرت کے پیچ در پیچ

عالَم سے گزرے تھے تو اُنھوں نے اِس عالم سے باہر ایک پوائنٹ آف ریفرنس بصورت وحدت الوجود دریافت کرلیا تھا۔مُراد یہ کہ وہ گنجلک سے باہر آ کر اُسے دیکھنے لگے تھے۔ دُوسری طرف دریدا نے کثرت کے عالم کو باہر سے نہیں، اندر سے دیکھا ہے؛ یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی کو مواج سمندر کے اندر کوئی ایسی چٹان (مستقل مقام) مِل جائے جس پر وہ کھڑے ہو کر مواج سمندر کا نظارہ کر سکے۔ دلچسپ نکتہ یہ اُبھرتا ہے کہ دریدا نے گورکھ دھندے (مواج سمندر) کو اصل حقیقت قرار دینے نیز یہ موقف اختیار کرنے کے بعد کہ اِس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں، خود ہی اِس کے اندر ایک ایسا مقام دریافت کرلیا ہے جہاں رُک کر وہ اِس گورکھ دھندے پر غور کر سکے۔ یہ عمل ایک ایسا detached outlook ہے جو گورکھ دھندے سے منقطع ہونے کی صورت ہی میں ممکن ہے۔ دریدا' ساخت شکنی کا بہت گرویدہ ہے؛ دیکھنے کی بات ہے کہ کس طرح اُس نے گورکھ دھندے کے اندر ہوتے ہوئے بھی اِس پر ایک مُنضبط اور مرتّب انداز میں غور کر کے (یعنی خود کو اِس سے detach کر کے) اِسے deconstruct کر دیا ہے!

ادبی تخلیق کے حوالے سے دیکھیں تو دریدا نہ تو تخلیق کے بعید پس منظر سے (جسے بعض لوگوں نے ابدیت کہا تھا) کوئی سروکار رکھتا ہے اور نہ ہی تخلیق کے گنجلک کو مُبدّل ساخت ہونے کو حتمی (authentic) قرار دیتا ہے۔ اُس کے نزدیک تخلیق نہ تو اَبدیت کے حوالے سے اپنا کوئی منبع' مصدر یا خالق (یعنی مصنف) رکھتی ہے اور نہ ہی ساختیات کے حوالے سے کسی مربوط اور منظم اکائی پر منتج ہوتی ہے؛ قاری کا کام ہر متن کو deconstruct کر کے اُس کے زیرِ سطح معنی تک پہنچنا ہے تاکہ وہ اُسے بھی deconstruct کر سکے۔ وہ تحریر کو اصلاً ایک طرح کی palimpsest writing قرار دیتا ہے یعنی تحریر ایسے بُجھے ہوئے الفاظ پر چسپاں ہوتی ہے جو پُوری طرح بُجھے ہُوئے نہیں ہوتے۔ دریدا کے مطابق ساخت شکنی کا عمل' نقاد یا قاری ہی کے ہاتھوں انجام نہیں پاتا' خود تحریر کے اندر بھی deconstruct ہونے کا عمل موجود ہوتا ہے (اوپر اِس حوالے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ دریدا کے ساخت شکنی کے نظریے کے اندر بھی خود کو deconstruct کرنے کا رویّہ مضمر ہے) مختصر یہ کہ ہست (نیز Text) 'ملتوی ہوتے ہوئے معانی کا منظر نامہ ہے۔ دُوسرے لفظوں میں' وہ سٹرکچر نہیں' اینٹی سٹرکچر ہے۔ اِس بات کو تسلیم کرلیں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی اِمکان ہی باقی نہیں رہتا' نتیجہ یہ کہ تخلیق کاری کا عمل منسوخ ہو جاتا ہے۔

سوال آتا ہے' کیا دریدا کا یہ موقف قابلِ قبول ہے؟ میرے نزدیک یہ قابلِ قبول نہیں۔ تخلیق کاری کا مقصد ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت شکنی؛ اور یہ ساخت آفرینی دو دنیاؤں کو باہم آمیز کرنے ہی سے وجود میں آتی ہے۔ اِن میں سے ایک دنیا بے خد و خال' غیر مادی' ماورایت یا اسراریت کی وہ دنیا ہے جو Push کے ذریعے اوّل اوّل قوسوں' زاویوں' گرامرُں' اصولوں اور زماں و مکاں کے قوانین میں خود کو منکشف کرتی ہے' پھر ساختوں اور نام رُوپ کے مظاہر میں اُس کا ظہور ہوتا ہے؛ یوں لگتا ہے جیسے کوئی اسرار (Mystery) مجسم ہو کر سامنے آنا چاہتا ہے۔ اِس ظہور ہی سے اُس کا ہونا ثابت ہوتا ہے' بالکل جس طرح لانگ غائب ہوتی ہے مگر پارول کے وجود میں آنے ہی سے اُس کی موجودگی کا ثبوت ملتا ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں بھی اسرار رنگوں' سُروں' پتھروں اور لفظوں وغیرہ کے ذریعے اپنے ہونے کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب تک تخلیق کار تخلیق کی اِس رُوح کو جسم عطا نہیں کرتا' وہ ہونے کے عالم میں منتقل ہو نہیں پاتی۔ بے شک ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ تخلیق کی رُوح' اپنی Push میں' بعض اوقات مصنّف کو بھی خاطر میں نہیں لاتی اور مطلق العنانی کا مظاہرہ کرتے ہوئے از خود صورت پذیر ہو جاتی ہے مگر یہ نظریہ اِس اعتبار سے "مکمل سچائی" نہیں کہ وہ مصنّف کے وجود سے گزرے بغیر خود کو صورت پذیر کر ہی نہیں سکتی؛ البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنے اِس عمل میں مصنّف کو ایک حد تک نیم بے ہوش کر کے' ایسا کرنے کی مجاز ہے۔

یہ تو Push کا ذکر تھا' اب تخلیق کاری کے عمل کو دوسری جانب سے دیکھیں' جہاں Push کے بجائے Pull کارفرما ہوتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کار' اشیا اور مظاہر سے "کھیلتے" ہوئے یکایک خود کو پُراسراریت کے رُوبرو کھڑے محسوس کرتا ہے اور اُس کا سارا اندر اِس پُراسراریت کو چھونے اور اِسے صورت عطا کرنے کی آرزو پر مرتکز ہو جاتا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اِس سارے مواد (یعنی رنگوں' سُروں' صورتوں' لفظوں' اشیا اور مظاہر) سے tentacles نکل آتے ہیں جو پُراسراریت کو چھونے کی کوشش کرتے ہیں اور جب کسی نہ کسی حد تک اُسے چھونے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو اُس لمس سے منقلب بھی ہو جاتے ہیں۔ یہ منقلب ہونا یعنی ایک تخلیقی ساخت میں تبدیل ہونا' تخلیق کاری کے ذیل میں آتا ہے۔ تاہم یہ کام تخلیق کار کی وساطت ہی سے انجام پاتا ہے۔

اُب صورت کچھ یُوں سامنے آتی ہے کہ تخلیق کار کے اعماق میں جب دو دُنیاؤں کا سنگم وُجُود میں آتا ہے (چاہے یہ سنگم Push کے ذریعے ہو چاہے Pull کے) تو اِس کے نتیجے میں ایک بے خدو خال جہان اپنی بے ساختیت کو تج کر ساخت میں منتقل بلکہ منقلب ہو جاتا ہے۔ یہ سب کچھ ایک جَست یا Leap کے ذریعے ہوتا ہے مگر اِس کا نتیجہ ساخت شکنی کے بجائے ساخت آفرینی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو دریدا کا محض گورکھ دھندے تک محدُود رہنا' اور اُس کے مسلسل ملتوی ہوتے چلے جانے کے عمل کو واحِد حقیقت سمجھنا' ایک غیر تخلیقی یا Non-Creative رویّہ ہے۔ موجُودیت والوں کی طرح دریدا بھی آزادی کا نعرہ تو لگاتا ہے اور اُنھیں کی طرح گہراؤ (Abyss) کے رُو بہ رُو کھڑے ہو کر اِنہدام کے اِمکانات سے آشنا ہوتا ہے مگر وہ اِس سے آگے ایک اور قدم بھی اُٹھاتا ہے جب وہ قاعدوں' قدروں' گرامروں' تعقلات اور منطقی رِشتوں تک کو مسترد کرتے ہوئے' ساخت کے مکمل اِنہدام کی بات کرتا ہے...... ایسی صورت میں تخلیق کاری' اُس کے نزدیک کیا معنی رکھتی ہے! دریدا کا یہ رویّہ اَصلاً Apacolyptic ہے اور اُس کا رِشتہ دانتے کے جہنّم سے بھی جوڑا جا سکتا ہے' مگر یہ ایک الگ مضمون ہے!

لکھاری، لکھت اور قاری

حقیقت، ایک اَسرار کی طرح، ہمارے چاروں جانب، نقاب اَندر نقاب، بے کنار، دُوریوں تک پھیلی ہُوئی ہے، اور وہ ہمارے اَندر بھی، پردہ دَر پردہ، لامحدُود گہرائیوں تک چلی گئی ہے۔ ہم اِنسان ''حقیقت'' کا لازمی جزو ہونے کے باوجود خُود کو اِس سے الگ بھی محسوس کرتے ہیں اور اِسے بے نقاب کرنے، اِس کی معرفت حاصل کرنے یا تخلیقی سطح پر اِسے اَز سرِ نَو تخلیق کرنے کے لیے کوشاں بھی رہتے ہیں، کیوں کہ اِس عمل میں ہمیں مسرّت حاصل ہوتی ہے۔ لیکن کیا حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں (جو فلسفیوں کو مرغوب ہے) اِس کی معرفت حاصل کرنے کے عمل میں (جو صُوفیوں اور عارفوں کو پسند ہے) اور اِسے اَز سرِ نَو تخلیق کرنے کے وظیفے میں (جو فن کاروں کا من بھاتا ہے) ایک ہی نوعیت کی خوشی حاصل ہوتی ہے؟ میرا خیال ہے، ایسا نہیں ہے۔ فلسفی حقیقت کو کھولنے یا disentangle کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اِس کے معنی تک پہنچ سکے، لہٰذا اُس کی مسرّت اصلاً دریافت کرنے کی مسرّت ہے؛ صُوفی یا عارِف، معرفت حاصل کرنے کے عمل میں جزو اور کُل کی تفریق کو ختم کرتا ہے، لہٰذا اُس کی مسرّت اصلاً عرفان کی مسرّت ہے؛ اور اِن دونوں کے برعکس فن کار، تخلیقی عمل کے دَوران میں جو خوشی حاصل کرتا ہے، وہ نوعیت کے اِعتبار سے جمالیاتی مسرّت ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ جمالیاتی مسرت سے کیا مُراد ہے؟ کیا جمالیاتی مسرّت یعنی Aesthetic Pleasure حُسن کو جملہ اِنسانی حسیات کی مدد سے محسوس کرنے کا نام ہے...... مثلاً کروچے نے کہا ہے کہ ہم حُسن کا اِدراک Intuition کی مدد سے کرتے ہیں جو چھٹی حِس ہے۔ پولے (Poulet)، حُسن کو چاند کا غائب چہرہ (Invisible Face of the Moon) کہتا ہے: ظاہر ہے، وہ اِس ضمن میں ''باصرہ'' سے مدد طلب کرتا ہے؛ ہسرل (Husserl) اِسے زندہ آواز (living voice) کا نام دیتا ہے: گویا وہ ''سامعہ'' پر تکیہ کیے ہوئے ہے۔ شیلے نے اِسے بجھتا

ہُوا کوئلہ (fading coal) کہا ہے جس کا مطلب ہے کہ وہ ''لامِسہ'' کے ذریعے حسن سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ دریدا (Derrida) اِسے اظہار کی ایسی پاکیزگی کا نام دیتا ہے جو ناقابلِ ترسیل ہے، یعنی وہ اس کی ''گونگی حالت'' کو محسُوس کرنے پر زور دیتا ہے۔ اِن سب کے برعکس مولانا رُومؒ نافۂ آہُو کا ذِکر کرتے ہیں جس کا مطلب ہے کہ وہ حُسن کو ''شامّہ'' کے ذریعے محسوس کرنے پر بہ ضِد ہیں۔

حُسن سے جمالیاتی حَظ کی تحصیل ایک وَہبی عمل ہے مگر خود حُسن، بعض ایسے اَوصاف کا حامل یقیناً ہے جو مستقل نوعیت کے ہیں۔ حد یہ کہ تاریخی یا جُغرافیائی حوالوں سے حُسن کے معیار میں جو تبدیلی اکثر دیکھنے میں آتی ہے، وہ بھی کسی بنیادی تبدیلی کی غمّاز نہیں کیوں کہ حُسن کے صد ہا نمُونوں کے عقَب میں موجُود ''حُسن'' کی گرامر یا اقلَیدس میں کوئی تبدیلی رُونما نہیں ہوتی۔ افلاطون نے مُطلَق حُسن (Absolute Beauty) کو مستقیم خُطُوط، قَوسوں اَور دِیگر اُقلَیدسی شکلوں تک محدُود کر دیا تھا۔ ہر چند کہ دُنیا کے مختلف خطّوں میں حُسن کے مختلف معیار ملتے ہیں، اَور اِسی طرح پُرانے زمانوں اَور جدید دَور کے معیارِ حُسن میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے، تاہم جس مُطلَق حُسن کی اَساس پر اِن تمام خطّوں اَور زمانوں کے معیاراتِ حُسن اُستوار ہیں، اُس میں کوئی بنیادی تبدیلی بہت کم نمُودار ہوتی ہے۔

سوسیور نے بیسویں صَدی کے آغاز میں لسانیات کے حوالے سے کہا تھا کہ لانگ (Langue) ایک مُطلَق اُصول یا سسٹم ہے جو تمام جملوں میں موجُود ہوتا ہے؛ اگر اِسے پسِ پُشت ڈال دیا جائے تو جُملے سے معنی منہا ہو جائے گا اَور وہ شور میں تبدیل ہو جائے گا۔ دیکھنے کی بات ہے کہ بعض جُملے شعریت سے لبریز اَور بعض منطقی اَنداز کے حامل ہوتے ہیں، بعض کی خُوب صُورتی اُن کی سادگی میں اَور بعض کا حُسن اُن کی پیچیدگی اَور آرائش میں ہوتا ہے، بعض کی دِل کشی اُن کے اِختصار میں ہوتی ہے اَور بعض اپنی طوالت کے باعث پُرکشش ہوتے ہیں، مگر اِن تمام جملوں کے تار و پَود میں ایک ہی سسٹم یا گرامر کارفرما ہوتی ہے اَور اِسی کی اَساس پر تمام جُملوں کی بُوقلمُونی اَور تنوّع وجُود میں آتا ہے۔ یہی حال حُسن کے مظاہر کا ہے، چاہے اُن کا تعلق فطرت کے مظاہر سے ہو یا اِنسانی جسم سے۔ حُسن کے بنیادی اَوصاف میں توازُن کو اہمیت حاصل ہے (جس کی کارکردگی کا صَوتی پہلو آہنگ یعنی Rhythm ہے) اَور توازُن خود کو قوسوں، دائروں، مثلّثوں، مربّعوں، متوازی خطوں اَور زاویوں

میں ظاہر کرتا ہے؛ نیز ہر جگہ اور ہر زمانے میں حُسن کے متنوع نمونوں کے پیچھے مطلق حُسن یعنی Absolute Beauty کا ماڈل ضرور ملے گا۔ اسی طرح ایک خوب صورت ادبی تخلیق کے تار و پود میں "شعریات" گرامر یا سسٹم کے طور پر سدا موجود ہوتی ہے، ورنہ نتیجہ لفظوں کے غدر کی صورت میں برآمد ہوگا۔

غور کریں تو ہمیں حُسن کے تین مدارج واضح طور پر دکھائی دیں گے۔ پہلا درجہ توازن کا ہے، دُوسرا اُن اُقلیدسی اَشکال کا جو اِس توازن کی مظہر ہیں اور تیسرا اُس مادّی وجود کا جو اُقلیدسی اَشکال کے ڈھانچے یا خاکے کو ڈھانپتا اور اُسے صُورتوں میں تبدیل کرتا ہے؛ اِس مادّی وُجود کے عناصر میں رنگ، صَوت، خُوشبُو، گوشت، سنگ، لفظ اور نہ جانے کیا کیا کچھ شامل ہوتا ہے، تاہم اِس بات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ اِن جُملہ عناصر سے حسن کے جو نمُونے خلق ہوتے ہیں، وہ اُقلیدسی ماڈل کے مطابق ہی بنتے ہیں اور خود یہ ماڈل بھی "توازن" کے پُراسرار اور غیر مرئی وجود کا زائیدہ ہے۔ ساتھ ہی اِس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ حُسن کی متنوع مادّی صُورتوں کو وجود میں لانے سے جو خوشی ملتی ہے، وہ نوعیت کے اِعتبار سے جمالیاتی اور دریافت یا عِرفان حاصل ہونے والی مسرت سے بہرحال مختلف ہے۔

دریافت یا عِرفان کی مسرت اور جمالیاتی حَظ کے فرق کو مَیں ایک مثال سے بیان کرنے کی کوشش کرتا ہُوں۔ بَیضے کو توڑنے کے دو طریق ہوسکتے ہیں: ایک یہ کہ اُسے باہر سے توڑا جائے، دُوسرا یہ کہ کوئی ہستی اُسے اندر سے توڑ کر باہر آجائے؛ مقدمُ الذکر صورت کو کسی بھی باورچی خانے میں دیکھا جاسکتا ہے اور مؤخر الذکر صورت کو، چُوزے کے بَیضے سے برآمد ہونے کے کسی بھی واقعے میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ فلسفی یا عارف کا طریق یہ ہے کہ وہ بَیضے کو باہر سے توڑ کر اُس کے اندر بے صورت جہان کو دریافت کرنے یا اُس کی معرفت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ اِس میں اُسے ذہنی یا رُوحانی لطف حاصل ہوتا ہے۔ دُوسری طرف تخلیق کار اپنے سفر کا آغاز بَیضے کے اندر سے کرتا ہے، وہ ایک ایسی رقیق موجُودگی کو، جس کا کوئی نام یا چہرہ یا بدن نہیں، ایک ذی رُوح وجُود میں تبدیل کرتا ہے اور تب یہ ذی رُوح وجُود، بَیضے کو اندر سے ٹھونگیں مار کر توڑتے ہوئے، باہر نکل آتا ہے۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ فلسفی یا عارف general سے particular کی طرف سفر کرتا ہے اور معاوضے میں ذہنی یا رُوحانی مسرت حاصل کرتا ہے جبکہ تخلیق کار، general کو particular میں صورت پذیر کرتا ہے اور معاوضے میں جمالیاتی حظ

حاصل کرتا ہے۔ اصلاً یہ ایک تخلیقی عمل ہے کیوں کہ اس کے ذریعے تخلیق کار ایک جہانِ رنگ و بو کو وجود میں لاتا ہے نہ یہ کہ تخلیق کردہ جہانِ رنگ و بو کی کُنہ میں اُتر کر اس کے اصل الاصول، اس کی گرامر یا جوہر کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ بعض اساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق بھی کائناتی بیضے یعنی Cosmic Egg کو اندر سے توڑنے پر ہوئی تھی۔ فن کار کی اہمیت اِس بات میں ہے کہ وہ کائنات کے عظیم تخلیقی عمل کے متوازی ایک ننھے منے انسانی سطح کے تخلیقی عمل کا منظر دکھاتا ہے۔ خداوند نے (بحوالہ عہد نامہ قدیم) جب کائنات کو تخلیق کیا تو اپنی تخلیق کے حُسن سے متاثر ہو کر برملا کہا: "اچھا ہے"۔ فن کار جب تخلیق کرتا ہے تو اُسے بھی جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے جس کے تحت وہ برملا کہہ اُٹھتا ہے: "خوب صورت ہے"۔ لہٰذا جمالیاتی حظ، تخلیق کاری کا لُطف ہے نہ کہ دریافت یا عرفان کا لُطف!

دیکھنا چاہیے کہ تخلیق کار کو یہ جمالیاتی حظ کس طرح حاصل ہوتا ہے! تخلیق کار، مُطلق حُسن کا نمونہ تخلیق نہیں کرتا؛ اگر وہ ایسا کرے تو اُس کی تخلیق کردہ شبیہیں اور صورتیں اور مناظر ریاضیاتی یا اُقلیدسی تکمیلیت کے حامل نظر آئیں۔ تخلیق کار جو "صورت"، تخلیق کرتا ہے، وہ ادھوری یا تشنہ یا نامکمل ہوتی ہے اور اس میں ایک طرح کا fault یا rupture یا شگاف موجود ہوتا ہے؛ وہ مُطلق حُسن کا نمونہ نہیں ہوتی گو مُطلق حُسن اُس کے شگاف میں سے جھانکتے ہوئے ضرور دکھائی دیتا ہے، بالکل جیسے دُوسری کے چاند کے عقب میں پُورے چاند کا ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ تخلیق کار کا جمالیاتی حظ اِس بات میں ہے کہ وہ دُوسری کے چاند سے پورے چاند کے تصور کی طرف جست لگائے اور یُوں اُن کے درمیانی خلا کو پُر کر دے۔ اِس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ تخلیق جو محض بُوقلمُونی اور تنوع کی مظہر ہو مگر جس کے اندر سے تجریدیت کی حامل رقیق موجودگی جھانکتے نظر نہ آئے، فن کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہو سکتی کیوں کہ وہ اکہری تخلیق ہے۔ اسی طرح جو تخلیق محض تجریدیت کی حامل ہو اُسے ایک نیم فلسفیانہ تحریر تو قرار دیا جا سکتا ہے مگر فن کا نمونہ نہیں۔ فنی تخلیق وہ ہے جس میں بُوقلمُونی اور تجریدیت بیک وقت موجود ہوں مگر اِس طور کہ اُن دونوں کے درمیان ایک شگاف نمودار ہو جسے تخلیق کار اپنے متخیلہ کی زقند سے بھرے اور وہ ایک ہو جائیں یعنی ایک ایسا متن وجود میں آ جائے جو ہیئت اور مواد کی دُوئی کا نمونہ نہ ہو، اُس میں ہیئت اور مواد کا وہی رشتہ ہو جو ایک جملے اور اُس کے تار و پود میں جذب شدہ گرامر میں ہوتا ہے۔ تخلیق کاری کا لُطف، شے کو مسترد

کر کے، جوہر کو دریافت کرنے میں نہیں، یہ لطف شے اور اُس کے جوہر یا تجرید کے درمیانی شگاف کو پُر کرنے میں ہے تاکہ یکتائی بحال ہو سکے۔

"نئی تنقید" نے ساری توجہ متن (Text) پر مبذول کی تھی اور تاریخی، سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کر کے متن کی اُس کارکردگی کو نشان زد کیا تھا جو قولِ محال، تناؤ، ابہام وغیرہ سے وجود میں آتی ہے۔ ساختیات نے کہا کہ یہ ایک سطحی عمل ہے، متن کی کارکردگی کو محض ہوا میں معلّق قرار نہیں دیا جا سکتا، متن کی ساری کارکردگی اُس شعریات کے تابع ہے جو متن میں اُسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح لانگ، پارول کے تار و پود میں، پھر یہ شعریات کا تعلق کوڈز (Codes) اور کنونشنز (Conventions) کے اُس سارے نظام سے ہے جو اِنسانی ثقافت کا زائیدہ ہے؛ یُوں ساختیاتی تنقید نے تخلیق کو ایک پُورے ثقافتی پس منظر سے ہم رِشتہ کرنے کی کوشش کی، نیز اِس نے اِس بات پر زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطورِ شعریات موجود ہے، اُس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی یہ کہ وہ کس طرح متن کی بُوقلمونی کو وجود میں لا رہی ہے، علاوہ ازیں ساختیات نے مصنّف کو دھکیل کر پرے کر دیا اور اصل اَہمیت قاری کو دے دی جو متن کو کھولتا ہے...... یہاں دو سوال اُبھرتے ہیں: ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں کیا قاری کے ہاں کھول کر دیکھنے کا عمل فلسفی کے عمل کے مشابہ ہے یا تخلیق کار کی کارکردگی سے اور کیا اِس عمل سے اُسے جو مسرّت حاصل ہوتی ہے، وہ دریافت کرنے کی مسرّت ہے یا جمالیاتی سطح پر لُطف اندوز ہونے کی؛ دُوسرا سوال یہ کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار کے کردار کو مُسترد کیا جا سکتا ہے؟

بیسویں صدی میں ساخت کا جو تصوّر اُبھرا اور جسے ساختیاتی تنقید نے اپنایا، اصلاً مرکز گریز ساخت کا تصوّر تھا۔ اُنیسویں صدی تک نیوٹن کی طبیعیات اور فلسفے کی عام روِش کے تحت "مرکز" کو اَہمیت حاصل تھی اور خود اِنسان بھی اشرف المخلوقات اور مرکزِ حیات متصوّر ہوتا تھا۔ اِسی طرح مصنّف کی حیثیت مسلّم تھی اور مذہبی سطح پر حقیقتِ عظمیٰ کا تصوّر، کائنات کے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ بیسویں صدی میں کوانٹم طبیعیات نیز لسانیات، سوشیولوجی اور نفسیات میں ہونے والی پیش رفت نے ایک ایسی ساخت کا تصوّر اُبھارا جو لامرکزیت کی حامل تھی یعنی ایک ایسی ساخت جو رِشتوں کا ایک جال تھی اور جس کا ہر نقطہ ہی مرکزہ تھا۔ یہ ایک طرح کا وحدتُ الوجُودی نظریہ بھی تھا جو جزو کو کُل سے الگ تصوّر نہیں کرتا۔ اگر فرق تھا تو بس یہ کہ تصوّف نے کُل اور جزو کے رِشتے کو دَجلے اور

قطرے یا چکنی مٹی اور ظروف کا رشتہ مانا تھا جب کہ بیسویں صدی کی ساختیات نے لانگ اور پارول کا رشتہ قرار دیا۔ اَب معاشرتی سطح کے حوالے سے یہ کہا جانے لگا کہ افراد (پارول کی طرح) معاشرے (یعنی لانگ) سے ہم رشتہ ہیں اور نفسیاتی سطح کے حوالے سے یہ کہ انسانی شعور کے جملہ مظاہر (پارول) کی بُنت میں لاشعور (لانگ کے طور پر) کارفرما ہے۔ یہی حال ادب کا ہے کہ اس کے بطون میں شعریات، لانگ کے طور پر موجود ہے، جس کے تحت ادب کے لاتعداد نمونے وضع ہوتے ہیں۔ ساختیاتی نقاد کا کام شعریات کی کارکردگی کا نظارہ کرنا ہے۔ متن کو کھول کر دیکھنے کا یہ نظریہ ساختیاتی ناقدین کو اس قدر پسند آیا کہ انھوں نے زیادہ تر توجہ ادبی تھیوری پر مبذول کر دی جو متن کو کھول کر دیکھنے کے عمل کو نظری سطح پر موضوعِ بحث بناتی تھی۔ اس عمل میں ساختیاتی ناقدین کو دریافت کرنے کی مسرت تو ملی لیکن جمالیاتی حظ حاصل نہ ہوا جو قاری کو عملی تنقید کے دوران میں حاصل ہوتا ہے۔ سو انھوں نے جمالیاتی حظ کے سوال سے درگزر کیا۔ ساختیاتی ناقدین میں غالباً رولاں بارت واحد نقاد تھا جسے اس بات کا احساس ہوا کہ تنقید، جمالیات کے دائرے سے نکل کر فلسفے کے دیار میں داخل ہونے لگی ہے۔ چناں چہ اس نے تنقید کو دوبارہ جمالیات سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی۔

رولاں بارت نے متن سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو اہمیت دی مگر اس عمل کے دونوں پہلوؤں کو الگ الگ کرکے دکھایا۔ اس نے کہا کہ متن سے ایک تو عام سا لطف حاصل کرتے ہیں یعنی Plaisir اور دوسرے خاص لطف کو اس نے Jouissance کا نام دیا۔ بارت کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ایک عام قاری جب متن کو پڑھتا ہے تو اُسے سیرابی کا احساس ہوتا ہے جو متن میں موجود ثقافتی تناظر سے تسکین اور آرام پانے کا عمل ہے، مگر جب خاص قاری، متن کو (یعنی Writerly متن کو) پڑھتا ہے تو اُسے غایتِ انبساط یا وجد حاصل ہوتا ہے اور یہ وجد ایک طرح احساسِ زیاں سے لبریز ہے جو قاری کے تاریخی، ثقافتی اور نفسیاتی قیاسات (Assumptions) کو توڑ دیتا ہے۔ مگر بارت نہ تو کلچر کو (یعنی پورے ثقافتی تاریخی تناظر کو) اور نہ ہی اس کے انہدام سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کو وجد کا باعث سمجھتا ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ ان دونوں کے درمیان جو شگاف یا Gap نمودار ہوتا ہے، وہی وجد آفرینی کا باعث ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ یہ ہیں:

Neither culture nor its destruction is erotic, it is the gap between them that becomes so ..... It is not the violence that impresses

> pleasure, destruction does not interest it, what it desires is the site of a loss, a skam, a cut, a deflation, the dessolve that seizes the reader at the moment of ecstacy ..... a naked body is less erotic than the spot where the garment leaves gaps ... (*The Pleasure of the Text* - Trans: *Richard Haward*).

بارت کے اِس موقف نے اُس کے اپنے زمانے کے اُن لوگوں کو خوش کر دیا جو ابھی پُرانی قدروں (بالخصوص جمالیاتی قدروں) کے والہ و شیدا تھے اور جو ساختیاتی تنقید کے خالصتاً سائنسی اور منطقی انداز یعنی "کھولنے کے انداز" کو ناپسند کرتے تھے۔ جوناتھن کلر نے اِس صُورتِ حال کو یُوں بیان کیا ہے :

> His *(Roland Barthe's)* celebration of the pleasure of the Text seemed to point literary criticism towards values the traditionalists had never abandoned, and his reference to bodily pleasures creates for many a new Barthes, less formidable, scientific or intellectual ..... stratical and radical in certain ways, *Barthe's* hedonism repeatedly exposes him to charges of complacency (*Barthes* by *Jonathan Culler, p.100)*.

ساختیاتی تنقید نے "کھولنے کے عمل" کو بالعموم پیاز کے پرت اُتارنے کے مُشابہ قرار دیا ہے تاکہ متن میں موجود شعریات تک پہنچا جائے۔ اصلاً یہ رویّہ سائنسی اور فلسفیانہ رویّہ ہے؛ اِسی لیے ساختیاتی تنقید کئی لوگوں کو ذہنی ورزش دِکھائی دی ہے حالاں کہ متعدد ساختیاتی نقّادوں نے (بالخصوص عملی تنقید میں) شعریات کے چاک پر صُورتوں اور شبیہوں یعنی متن کی بُوقلمونی کے وجُود میں آنے کا نظّارہ کیا ہے بلکہ اِس میں شرکت کی ہے۔ قرأت کے اِس عمل کو تخلیق کاری کے تحت شمار کرنا چاہیے نہ کہ فلسفیانہ تجزیاتی عمل کے تحت!

اِس مقام پر یہ سوال بھی اُبھرتا ہے کہ قاری، ہر قسم کے متن کو کھول کر، کیا تخلیق کاری اور اِس کے نتیجے میں جمالیاتی حظ کی تحصیل پر قادِر ہے؟ یقیناً ایسا نہیں ہو سکتا کیوں کہ جب تک متن، فن کی سطح کا حامل نہ ہو اور اُس میں جمالیاتی لُطف بہم پہنچانے کی صلاحیت نہ ہو، ادب کے حوالے سے اُس کی قرأت کا کوئی مطلب نہیں؛ اِسی لیے تاریخ، لسانیات، بشریات یا طبیعیات وغیرہ پر لکھے گئے متون، ادب کے دائرے سے خارج ہونے کے باعث جمالیاتی قرأت کے مدار میں نہیں آتے۔ جمالیاتی قرأت صرف اُس متن کی ہوگی جو جمالیاتی حظ پہنچا سکے۔ مگر جیسا کہ بارت نے لکھا ہے، ادب کے تحت شمار ہونے والا متن بھی دو طرح کا ہے..... ایک وہ جس کی حیثیت Readerly متن کی ہے اور دُوسرا جو Writerly نوعیت کا ہے؛ مقدم الذکر متن جو ہماری توقعات کے عین مطابق ہوتا ہے، ہمیں عام سی لذّت یعنی Plaisir مہیّا کرتا ہے جب کہ موخر الذکر متن، جس کی قرأت عام قرأت سے

مختلف ہے، پڑھنے کا ایک ایسا انداز ہے جس میں قاری عام سی لذت سے صرفِ نظر کر کے متن کے "شگاف" تلاش کرتا ہے: قرأت کا یہ عمل قاری کو غایتِ انبساط یا وجد مہیا کرتا ہے۔ سو دونوں باتیں ہیں، ایک یہ کہ متون میں مدارج کا فرق ہے بعض متن عام سی لذت جب کہ بعض غایتِ انبساط یا وجد مہیا کرتے ہیں۔ دوسری یہ کہ قاری بھی دو طرح کے ہیں: ایک وہ جو متن سے عام سی لذت کشید کرنے کے متمنی ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ متن اُن کی توقعات کے عین مطابق ہو (اُن کی حیثیت اُن بچوں کی سی ہے جو ہر بار ایک ہی کہانی سننے پر بہ ضد ہوتے ہیں اور اُس کے پلاٹ میں معمولی سی تبدیلی کی بھی اجازت نہیں دیتے؛ مشاعروں کے بعض سامعین بھی اسی زُمرے میں شامل ہیں کیوں کہ وہ بھی شاعر سے بیسیوں مرتبہ سُنی ہوئی غزل کی فرمائش کرتے ہیں)، اور دُوسرے وہ جو متن کے اُن چھُوئے منطقوں تک رسائی پاتے ہیں تو غایتِ انبساط یا وجد سے کم پر راضی نہیں ہوتے، لہٰذا ایسا متن طلب کرتے ہیں جس کے اندر امکانات اور تہوں کی فراوانی ہو۔ اب سوال یہ ہے کہ اس قسم کا قاری کہاں سے آتا ہے...... وہ فطرت کا عطیہ ہے یا کسی تربیتی نظام کا زائیدہ؟ میرے خیال میں دونوں باتیں ہیں۔ ہر قاری Ecrivain قاری نہیں ہوسکتا گو Ecrivain قاری کے بننے اور سنورنے میں تربیت اور ماحول کا جو حِصّہ ہے، اُسے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پھر بھی اگر دو اشخاص کو ایک سی تربیت مہیا کی جائے تو ضروری نہیں کہ دونوں Ecrivain قاری بن سکیں کیوں کہ ایسا ہونے کے لیے وُہی صلاحیت درکار ہے جو فطرت کی طرف سے عطا ہوتی ہے۔

اُوپر مَیں نے دو سوال اُٹھائے تھے۔ ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ میں نے اِس سلسلے میں چند گزارشات پیش کر دی ہیں۔ دُوسرا سوال یہ تھا کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار (مصنّف) کے کردار کو مُسترد کیا جاسکتا ہے؟ ساختیاتی تنقید والے کہتے ہیں کہ ہاں کیا جاسکتا ہے۔ اُن کے مطابق اَدب کسی ایسے معنی کا ابلاغ نہیں کرتا جسے کوئی مصنّف تخلیق کرتا ہے، یہ اُن صُورتوں یا ہیئتوں کے تسلسُل کا نام ہے جسے کلچر کی کوڈز اور شعریات کا عمل تخلیق کرتا ہے، یہ ایسا منطقہ ہے جہاں بہت سے متون آپس میں interact کرتے ہیں؛ اصل حیثیت قاری کی ہے جو اِن متون کو کھول کر انھیں disentangle کر کے دیکھنا چاہتا ہے کہ نیا متن کس طرح وجود میں آرہا ہے۔ تاہم خود قاری کے بارے میں بھی ساختیاتی تنقید کا یہ مؤقف ہے کہ وُہ کوئی شخص نہیں، وہ ایک طرح کی کارکردگی (Role) کا نام ہے۔ بارت کے الفاظ میں:

> The 'I' that approaches the text is already the plurality of other texts ..... of codes which are infinite, or more precisely, lost (whose origin is lost) ..... subjectivity generally imagined as a plenitude with which 'I' encumbers the text. But in fact this faked plenitude is only the make up of all codes that constitute me so that ultimately my subjectivity has the generality of stereotypes ..... (S/Z by *Roland Barthes*, pp.16-17).

ساختیاتی تنقید نے قاری کو صارف کے بجائے خالق کہا ہے یعنی اس بات پر زور دیا ہے کہ وہی متن کا اصل خالق ہے۔ اب صورتِ حال کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ ایک طرف تو (ساختیاتی تنقید کے مطابق) اَدب کو مصنّف تخلیق نہیں کرتا، اِسے اَدب کی شعریات اور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اور دُوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں، وہ متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سوال یہ ہے، اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنّف کیوں نہیں؟ قاری جب قرأت کے عمل سے گزرتا ہے تو دراصل کوڈز یا متون کا ایک ہیُولا یا نمائندہ یہ کام انجام دے رہا ہوتا ہے۔ اِسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ جب مصنّف تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اُس موقع پر کوڈز یا متون کی کثرت کا ایک ہیُولا یا نمائندہ ہی یہ کام انجام دیتا ہے تو اس پر اعتراض کیوں؟ میرا خیال یہ ہے چُوں کہ ساختیات نے سوسیور کے حوالے سے ایک ایسی ساخت کا تصوّر اپنا لیا تھا جس میں مرکزے Cogito یا مصنّف (Author God) کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی، اِس لیے ساختیاتی نقّاد نے تخلیق کاری کے باب میں مصنّف کی جگہ قاری کو دے دی لیکن ساختیات کسی بھی مرکزے کو ماننے کے لیے تیار نہیں تھی (چاہے وہ مرکزہ مصنّف ہو چاہے قاری)، لہٰذا قاری کے لیے گنجائش پیدا کرنے کے لیے ساختیات نے قاری کو شخص کے بجائے کوڈز یا متون کی کثرت کا مظہر قرار دے ڈالا حالاں کہ ساختیاتی نقّاد چاہتا تو مصنّف کو بھی متون یا کوڈز کا مظہر قرار دے سکتا تھا مگر بہ وُجوہ اُس نے ایسا نہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کاری کا سارا وظیفہ، مصنّف اور قاری کی مسلسل interaction کا عمل ہے۔ مصنّف، بہ یک وقت خالق بھی ہوتا ہے اور قاری بھی، وہ تخلیقی عمل کے دَوران میں جب متن تخلیق کرتا ہے تو ساتھ ہی اُس کی قرأت بھی کرتا ہے اور فنّی تقاضوں (یعنی a priori aesthetics کے تقاضوں) کے تحت اُسے گھٹاتا، بڑھاتا، کاٹتا، چھانٹتا یا بدلتا بھی ہے تاآں کہ اُس کے "اندر والے" کی فنّی طلب پُوری نہ ہو جائے۔ دُوسری بات یہ کہ متن، مصنّف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ شعریات کے دھاگے کو سُوئی کے سُوراخ سے گزرنا ہی پڑتا ہے۔ مگر کیا مصنّف کی حیثیت محض ایک عام سے سُوئی کے سُوراخ کی ہے؟

دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنّف سُوئی کا ایسا سُوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھاگا جب گزرتا ہے تو منقلب ہو کر "متن" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اِس سُوراخ کو کون سی وہبی قوت حاصل ہے جو ایک بے چہرہ ساخت کو صُورتوں میں منقلب کرنے پر قادِر ہے؟ عجیب بات ہے کہ متن کو تخلیق کرنے والے کو (یعنی مصنّف کو) تو نظر انداز کر دیا جائے اور متن کو تخلیقی سطح پر کھولنے والے کو (یعنی قاری کو) تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے! میں یہ نہیں کہتا کہ قاری کو تخلیق کاری میں محض ایک صارف کی حیثیت حاصل ہے۔ اصلاً قاری بھی تخلیق کار ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے مصنّف کے اندر قاری موجُود تھا مگر بعد ازاں قاری کے اندر مصنّف جاگ اُٹھا۔ گویا مصنّف اور قاری ایک ہی عمل کے دو مدارِج ہیں۔ کوئی بھی متن محض مصنّف یا محض قاری کے تخلیقی عمل کا نتیجہ نہیں ہوتا اِن دونوں کی interaction ہی سے یہ معجزہ رُونما ہوتا ہے۔

ساختیاتی تنقید اور مابعد ساختیاتی تنقید کی عطا یہ ہے کہ اِس نے قاری کو اہمیت دی ہے۔ اِس سے پہلے یہ اہمیت صرف مصنّف کو حاصل تھی اور قاری کی حیثیت محض ایک خوشہ چیں یا صارف کی تھی۔ قاری فقط طلب (demand) کا نمائندہ تھا جسے مصنّف رَسَد (supply) کے ذریعے مطمئن کرتا تھا۔ طلب کی نوعیت بعض اَوقات تبدیل بھی ہو جاتی تھی، لہٰذا مصنّف کو بھی مانگ کے مطابق رَسَد مہیا کرنا پڑتی تھی۔ چُناں چہ سیاسی تقاضوں، اخلاقیات، آئیڈیالوجی یا طلب کے دیگر مظاہر نے ہمیشہ رَسَد پر اَثر انداز ہونے کی کوشش کی ہے اور بعض اَوقات اِس کے اچھے مگر بیشتر اَوقات بڑے دردناک نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ البتہ جہاں رَسَد نے طلب کے معیار کو اُونچا کیا، وہاں اچھے اَدب کی تخلیق کے اِمکانات روشن ہو گئے۔ تاہم اِن سب اَدوار میں قاری کی حیثیت زیادہ تر منفعل ہی رہی، وہ بہرحال ایک صارِف (consumer) ہی قرار پایا۔ ساختیات اور مابعد ساختیات کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اِس نے قاری کو تخلیق کار کا درجہ دے دیا اور یوں تخلیق کاری کے عمل میں ایک نئے بُعد کی نشان دہی کر دی۔ مگر اِس میں کھپلا یہ ہوا کہ قاری کو مصنّف سے ہم رشتہ کرنے کے بجائے اُسے مصنّف کی مسند پر بٹھا دیا گیا اور مصنّف کو مسند سے محروم کر کے کہیں غائب کر دیا گیا۔ گویا پہلے مصنّف مرکزہ تھا اور اب قاری "مرکزہ" قرار پایا۔

دیکھا جائے تو تخلیق کاری میں تین۳ کردار حصہ لیتے ہیں: مصنّف، متن اور قاری مگر پچھلے ایک سَو برس کی مغربی تنقید نے اِن میں سے کبھی ایک کو کبھی دُوسرے کو اور کبھی تیسرے کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے جس کے نتیجے

میں ہر بار ایک خاص قسم کے تنقیدی اَوزار یعنی device کو فروغ ملا ہے۔ مثلاً اُنیسویں صدی کے ربعِ آخر میں مصنّف کو اہمیت ملی تھی جو فلسفے کی سطح پر سپرمین اَور حیاتیات کی سطح پر fittest کا نمائندہ تھا' لہٰذا مصنّف کی کارکردگی کو سمجھنے اَور اُس کی عظمت کو اُجاگر کرنے کے لیے جو اَوزار اِستعمال ہوا' وہ "سوانح" یا "اَدبی تاریخ" تھا...... سوانح کے ذریعے مصنف کے غالب رُجحانات کا تجزیہ ہُوا جب کہ اَدبی تاریخ کے حوالے سے اُس کے اَدبی مقام کا تعین کیا گیا۔ اِس کے بعد رُوسی فارمل اِزم کی تحریک آئی جس میں اہمیت متن (Text) کی فارم کو ملی اَور فارم کی مکینکس کو دریافت کرنے کے لیے لسانیات کو device کے طور پر برتا گیا۔ پھر "نئی تنقید" کا دَور آیا جس میں متن کو ایک خود کفیل اَور بااختیار شے قرار دیا گیا اَور اوزار Close-Reading مقرر ہُوا جس کے ذریعے متن کے اندر تناؤ' قولِ مُحال اَور اِبہام وغیرہ کی مہا بھارت کا نظارہ کیا گیا۔ اِس کے بعد ساختیات کا دَور آیا جس میں زیادہ تر اہمیت اُس ساخت کو ملی جو متن میں بہ طورِ معنی بند نہیں تھی اَور جو متن کے تاروپود میں بہ طورِ شعریات جذب تھی۔ چُناں چہ جو اَوزار یا device ساختیاتی تنقید نے چنا' وہ تشریح یا interpretation تھا جو صرف بالائی سطح پر "تنقید" کی کلوز ریڈنگ کے مُشابہ تھا۔ ساختیاتی تنقید نے متن کی شعریات تک رسائی حاصل کی جس تک "نئی تنقید" نہ پہنچ پائی تھی۔ تاہم اِس تجزیاتی عمل کے لیے اِس نے اصل کام "قاری" سے لیا۔

قاری کو اَہمیت تفویض کرنے کا عمل ساختیات کے علاوہ مابعد ساختیات کے دَور میں بھی بہ خُوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً متن کی قرأت کے سلسلے میں ریسپشن تھیوری کے نمائندے جاس (Jauss) کا موقف تھا کہ متن کو اُس کی متحرک حالت یعنی Becoming State ہی میں گرفت میں لیا جا سکتا ہے نہ کہ اُس کی ساکن حالت یعنی Fixed State میں۔ چُوں کہ متحرک حالت میں ہونا ایک لازمی شرط تھی' لہٰذا بقولِ جاس' متن کی قرأت کے معاملے میں تاریخ کی کارکردگی کو ہمہ وقت ملحُوظ رکھنا ضروری ہے۔

ریسپشن تھیوری ہی سے منسلک آئسر (Iser) کا قول تھا کہ مسئلہ متن کو محض متعین یا متغیر حالت میں دیکھنے کا نہیں کہ متن تو قرأت کے عمل ہی سے وجود میں آتا ہے' یعنی اُس نقطے پر جنم لیتا ہے جہاں متن اَور اُس کا قاری ایک دُوسرے کو interact کرتے ہیں...... غور کیجیے کہ مصنف کو پہلے کس طرح پسِ پُشت ڈالا گیا تھا اَور اَب متن کی مقصود بالذات حیثیت کو چیلنج کر دیا گیا!

اِس سلسلے میں اگلا قدم سٹینلے فش (Stanley Fish) نے اُٹھایا۔ اُس نے قرأت کی تمام تر ذمے داری قاری پر ڈال دی...... اِس حد تک کہ متن غائب قرار پایا اور اُس کی جگہ کنونشنز کے نظام کو دے دی گئی۔

مگر قاری بھی محض اپنی شخصی حیثیت میں قائم نہ رہ سکا تھا۔ بارت نے اُسے اَن گنت کوڈز کے نظام پر مشتمل گردانا تھا اور ایک متعین مرکز کے بجائے کثرت کے حامل پیٹرن کی صورت میں دیکھا تھا۔ ایروِن وُولف نے کہا کہ قاری اَدبی تاریخ یعنی Literary History کا نمائندہ ہے، وہ کوئی متعین شے یا شخص نہیں، وہ اَدبی تاریخ کے منکشف ہونے (unfolding) کی ایک صُورت ہے۔

بے شک ساختیات اور مابعد ساختیات، دونوں کے نام لیواؤں نے قاری کو شخصی حیثیت سے نہیں، رشتوں کی ایک گرہ کے طور پر قبول کیا، تاہم اِس سے انکار ممکن نہیں کہ اُنھوں نے قاری اور پھر قرأت کے عمل کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے ایک نیا قدم اُٹھایا۔ جہاں تک مصنّف کا تعلق ہے، اُس کی بحالی کے لیے اَب کچھ آوازیں سُنائی دے رہی ہیں۔ مثلاً ای ڈی ہرش (E.D.Hersh) کی آواز جس نے مصنّف کی اَہمیت کو اِن اَلفاظ میں اُجاگر کیا ہے:

Hermeneutics must stress a recontruction of the author's aims and attitudes in order to evolve guides and norms for construing the meaning of his text... (*Validity in Interpretation* p.224).

اِسی طرح متن (Text) کی اَہمیت کو اُجاگر کرنے کے سلسلے میں بھی پیش قدمی ہوئی ہے۔ بقولِ الزبتھ فریونڈ (Elizabeth Freund) 'ساخت شکنی نے ہمیں دوبارہ متن کی integrity اور impenetrability کا احساس دلایا ہے، جس سے یہ مطلب اَخذ کیا جا سکتا ہے کہ قاری کی مطلق العنانی پر ضرب پڑی ہے۔ اَب متن کی پُراَسراریت، اِس میں شگاف اور indeterminacy کی موجودگی اَور اُس کی کُنہ تک پہنچ پانے کی صورت نے متن کو دوبارہ اَہمیت بخش دی ہے۔ تاہم ابھی تک مصنّف کی حیثیت کو بحال نہیں کیا گیا جس کی وساطت سے اَیسا متن وجود میں آیا تھا جو قاری کی تمام تر Close Reading Interpretation اَور Unfolding کے باوجود ایک "اَسرار" یا کانٹ کے مطابق Noumenon ہی بنا رہا۔ یقیناً اِس کی پُراَسراریت میں بہت بڑا ہاتھ اُس مصنّف کا بھی تھا جس نے اپنے تخلیقی عمل میں اُس "اَسرار" کو بھی چھُو لیا تھا جو اَصلاً ناقابلِ بیاں ہے۔ دُوسرے لفظوں میں قاری کے تمام تر مساعی کے باوجود متن کا پوری طرح منکشف نہ ہونا اِس وجہ سے ہے کہ متن، مصنّف کی وساطت سے اُس "اَسرار" سے مَس ہو کر آیا ہے جسے تمام و کمال منکشف نہیں کیا جا سکتا۔ مگر تا حال

ساختیات اور مابعد ساختیات نے مصنّف کی تخلیقی کارکردگی کا اِعتراف نہیں کیا۔ میرا یہ خیال ہے کہ جس طرح متن کو واپس لایا گیا ہے، اُسی طرح ایک نہ ایک دن مصنّف کو بھی واپس لایا جائے گا۔

ساختیات اور مابعد ساختیات کے فکری نظاموں کے تحت تشریح (interpretation) کے سلسلے میں جو مباحث ہوئے، بے کار نہیں گئے۔ اِن مباحث کو نظریہ بازی کہہ کر مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں۔ اوّل اِس لیے کہ یہ جملہ نظریات، تھیوری کا حصّہ ہیں اور "تھیوری" قدیم ہندوستان اور یونان کے زمانے سے لے کر آج تک کسی نہ کسی انداز میں زیرِ بحث ضرور رہی ہے۔ ہر زمانے میں دیگر علمی شعبوں مثلاً فلسفے، سائنس یا مذہبی تصورات میں جو پیش رفت ہوئی، اُس سے متاثر ہو کر تھیوری نے بھی اپنے آفاق کو کشادہ کیا ہے۔ تمام علمی شعبے اپنے اپنے مخصوص منطقوں میں فعال ہو کر دراصل کائنات کے تخلیقی عمل ہی کو جاننے کے متمنی نظر آتے ہیں اور تھیوری نے بھی اپنے منطقے میں رہتے ہوئے، اُس تخلیقی عمل ہی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت فن وُجود میں آتا ہے۔ چوں کہ بیسویں صدی کے دیگر علوم نے مرکزے کے تصور کو ترک کیا اور "رِشتوں" کے تصور کو اپنایا، اِس لیے لامحالہ بیسویں صدی کی تھیوری نے بھی مصنف سے صرفِ نظر کر کے متن اور قاری کو اہمیت دی اور اُن کی جن صورتوں کو پیش کیا، وہ "مرکز آشنا" نہیں تھیں، وہ رِشتوں کی interactions تھیں؛ مگر بیسویں صدی کی تھیوری نے تخلیقی عمل کے جو نئے پرت دریافت کیے، اُنھیں محض تھیوری کی حد تک نہیں رہنے دیا گیا، اُنھیں اَدب پر بھی آزمایا گیا ہے گو اِس سلسلے میں ابھی شروعات ہی ہُوئی ہے۔ تاہم فکشن پر بہ طورِ خاص اچھا کام ہُوا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ تنقیدی تھیوری نے ہمیں قاری کی تخلیقی کارکردگی کا اِحساس دلایا ہے۔

یہ پیش رفت اِتنی تیزی سے ہوئی ہے اور اِس سلسلے میں اِتنی گرد اُڑی ہے کہ بہت سے معاملات پسِ پُشت جا پڑے ہیں۔ مثلاً اِس بات کا احساس تو عام طور سے ہوا ہے کہ متن ایک Matrix ہے اور قاری رِشتوں کی ایک interaction، مگر ایک طرف مصنّف کو مُسترد کر دیا گیا اور دُوسری طرف اِس بات پر غور نہیں کیا گیا کہ مصنّف، متن اور قاری بھی تو تین ۳ خطوط یا رشتے ہیں جن کے ربط باہم سے ادب وجود میں آتا ہے۔ علاوہ ازیں، اَدب کے تخلیقی عمل میں جمالیاتی حظ کی کارکردگی کو بھی وہ اہمیّت نہیں ملی جس کا یہ متقاضی تھا، اور بعض صُورتوں میں تو اِسے مُسترد بھی کر دیا گیا ہے۔ چوں کہ تنقیدی تھیوری، زیادہ تر منطق اور تحلیل کو بروئے کار لائی تھی، اِس

لیے زیادہ تسکین، دریافت کے عمل کے ذریعے حاصل کی گئی اور اُس غایتِ انبساط کا بھرپور تجربہ کیا گیا جو تخلیق کاری کے عمل سے حاصل ہوتا ہے اور جو تنقید کے باب میں "عملی تنقید" کے مدار میں داخل ہوئے بغیر پوری طرح ممکن ہی نہیں۔ دراصل تنقیدی تھیوری کے بھی دو حصے ہیں۔ ایک "نظری تنقید" جو تخلیقی عمل کے مباحث کو موضوع بناتی ہے۔ دوسری "عملی تنقید" جو قرأت کی عملی کارکردگی (performance) سے متعلق ہے...... یہ وہ تنقید ہے جس کے تحت قاری (نقاد) متن کی تشریح (interpretation) کرتے ہوئے، اُس کی قلبِ ماہیت کر دیتا ہے؛ اس عمل میں اُسے جو لذت ملتی ہے، وہ اصلاً جمالیاتی نوعیت کی ہے۔ مغرب کی تنقیدی تھیوری نے، اس جمالیاتی لذت کو تاحال نہیں چکھا۔ وجہ یہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریوں کے تحت "عملی تنقید" کے نمونے، بڑے پیمانے پر ابھی سامنے نہیں آئے۔ تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ راستے دریافت کر لیے گئے ہیں؛ مخالفین چاہے کچھ کہیں، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں اُبھرنے والی تنقیدی تھیوری نے سارے ادبی اُفق کو روشن کر دیا ہے۔

بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تین ۳ اہم اعلانات

بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے وقفے وقفے سے تین ۳ اہم اعلانات کیے ہیں۔ پہلا یہ کہ تخلیقِ اَدب کے راستے میں اَدیب کی شخصیت ایک بھاری پتھر کی حیثیت رکھتی ہے؛ لہٰذا جب تک شخصیت منہا نہیں ہوگی' تخلیق کار تخلیقی مساعی میں کامیاب نہیں ہو سکے گا۔ یہ اعلان ٹی ایس ایلیٹ نے کیا جو "نئی تنقید" کی تحریک سے منسلک تھا۔ اُس کا شخصیت کے اِنہدام (Extinction of Personality) کا موقف بڑے پیمانے پر زیرِ بحث آیا اَور اَب تو اَدبی حلقوں میں اِس بات کو بڑی حد تک تسلیم کر لیا گیا ہے کہ شخصیت کو منہا کیے بغیر کوئی بھی اَدیب اَپنے تخلیقی عمل کو جاری نہیں رکھ سکتا۔ دیکھا جائے تو شخصیت کے خلاف ایلیٹ کی آواز اُنیسویں صدی کے آخری دَور میں اُبھرنے والی اُس تنقید کے خلاف ایک ردِ عمل بھی تھا جس نے مصنّف' اُس کے سوانحی کوائف اَور تاریخی حیثیت کو نسبتاً زیادہ اَہمیت دی تھی۔ ایلیٹ نے اِس صورتِ حال کو یہ کہہ کر بدل دیا کہ مصنّف کی شخصیت اَور سوانح کے حوالے سے اُس کی تصنیف کا محاکمہ' بنیادی طور پر غلط اِقدام ہے؛ نہ صرف یہ بلکہ یہ بھی کہ تخلیق کاری کے وظیفے میں شخصیت کی اِجارہ داری' خود اَدب کی تخلیق کے راستے میں مُزاحم ہے۔

دُوسرا اِعلان رولاں بارت نے کیا۔ اِعلان یہ تھا کہ متن کو مُصنّف تخلیق نہیں کرتا' متن خود اَپنے آپ کو تخلیق کرتا ہے۔ بارت کے اَلفاظ تھے کہ Writing writers not the writer۔ گویا ایلیٹ نے تخلیق کار کو تو نہیں' اُس کی بھاری بھرکم شخصیت کو منہا کیا تھا مگر بارت نے تخلیق کار ہی پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا۔ دراصل بارت' ماہرِ لسانیات سوسیور کے اُس موقف کی روشنی میں بات کر رہا تھا جو بیسویں صدی کے اِبتدائی دَور میں سامنے آیا تھا۔ سوسیور نے زبان کو دو ۲ حصّوں میں تقسیم کیا تھا یعنی لانگ اَور پارول میں! لانگ' زبان کا وہ سسٹم تھا جو نظر نہیں آتا تھا لیکن جس کی کارکردگی کو پارول یعنی جملوں کی ساخت میں دیکھا جا سکتا تھا۔ یُوں کہنا بھی غلط نہ

ہوگا کہ جس طرح ہاکی کے کھیل میں ہاکی اور گیند کی interactions سے جو کارکردگی وُجود میں آتی ہے وہ تو پارول کی صورت ہے مگر کھیل کے "جملوں" کے عقب یا بطون میں کھیل کی جو گرامر یا سسٹم کارفرما ہوتا ہے وہ لانگ کے مُشابہ ہے۔ رولاں بارت نے تخلیق کاری کے حوالے سے لانگ کے بجائے شعریات یا Poetics کا ذکر کیا اور کہا کہ متن کو مصنّف تخلیق نہیں کرتا شعریات تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہوتی ہے؛ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ شعریات جو نظروں سے اوجھل ہے، متن کے ذریعے اپنی تجسیم کرتی ہے تاکہ نظر آنے لگے۔ یُوں بارت نے متن یا Writing کے حوالے سے مصنّف یا Writer کی کارکردگی کی نفی کر دی۔ واضح رہے کہ جب بارت متن کا ذکر کرتا ہے تو درحقیقت متن کے غَیب (شعریات) اور ظاہر (جملوں کے نظام) یعنی Text کو اکائی کے طور پر پیش کرتا ہے: گویا اُس کی نظر میں یہ دونوں ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔

تیسرا اعلان بھی اوّل اوّل رولاں بارت نے کیا جب اُس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا کہ لکھت کسی واحد الہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی۔ مگر بعد ازاں اپنی کتاب *Image, Music, Text* میں کُھل کر لکھا کہ:

Writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to eveporate it, carrying out a systematic exemption of meaning.

تاہم اس سلسلے میں زیادہ تفصیل اور گہرائی کے ساتھ دریدا نے لکھا۔ اُس نے کہا کہ معنی کی کوئی دائمی حیثیت نہیں۔ اُس کے الفاظ تھے کہ Meaning is fiction۔ موقف اُس کا یہ تھا کہ معنی ہر ہر قدم پر ملتوی ہوتا چلا جاتا ہے: مثلاً لُغت میں کسی لفظ کا معنی معلوم کرنے کی کوشش کی جائے تو اُس کے سامنے متعدد معانی لکھے ہوئے ملیں گے، اُن میں سے اگر کسی ایک معنی کے معنی کو لغت میں تلاش کیا جائے تو اُس کے آگے بھی متعدد معانی دِکھائی دیں گے؛ یُوں معنی ملتوی ہوتا چلا جائے گا۔ چُوں کہ معنی، متن کا جوہر ہے اور کوئی بھی متن معنی کی قائم بالذّات حیثیت کو ترک کرکے اپنی حتمی حیثیت کو برقرار نہیں رکھ سکتا، اِس لیے دیدا کے اِعلان میں یہ بات مُضمر ہے کہ متن اور اُس کی ساخت بھی فکشن ہے۔ دریدا کے مطابق معنی کے اِلتوا کا سارا منظر نامہ محض گورکھ دھندا (Labyrinth) ہے اور Free Play کی صورت میں دِکھائی دیتا ہے۔ میں نے ساخت شکنی یعنی Deconstruction پر اپنے ایک انگریزی مضمون میں دریدا کے موقف کی وضاحت اِن الفاظ میں کی ہے:

The line of Derrida's thought is clear. Pantheistic thought had envisaged. Being as eternally full to the brim, having no play, no

fact, a turmoil and no absence. Whatever appeared as play was, in mirage. Derrida said that "bocoming" was eternally empty like Desire, forever producing play and movement. The play was, however, explained by Derrida, not only in terms of "supplementarity" but also in terms of its lendency to feed on difference and differance. It was a permanent scenario of multiplicity and regression.

جس کا مطلب یہ ہے کہ دریدا نے حقیقت کو اَور اِسی حوالے سے متن کو تکثیریت اَور اِلتوا کا حامل قرار دیا ہے۔ اُس نے واحد معنی کو فکشن قرار دیا جب کہ تکثیریت اَور اِلتوا کے منظرنامے کو اصل حقیقت جانا۔ واحد اَور متعین معنی کو اَور اُس سے منسلک متن اَور اُس کی ساخت پر یہ ایک کاری ضرب تھی۔

بظاہر ان تینوں اعلانات نے اَدب کے مروّجہ تصورات کی یکسر تکذیب کر دی کہ مصنف کی شخصیت پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا جائے یا مصنف سے تخلیق کاری کا منصب چھین لیا جائے یا اَدب میں معنی کی دائمی حیثیت مسترد ہو جائے تو ایسی صورت میں اَدب کا وجود برقرار نہیں رہ سکتا۔ مگر خوش قسمتی سے اَیسا نہیں ہوا۔ میں عرض کرتا ہوں، کیسے!

ٹی ایس ایلیٹ نے جب Extinction of Personality پر زور دیا تو عام تاثر یہ تھا کہ اَدب کی تخلیق کے حوالے سے شخصیت کی آمیزش اَور اِظہار ایک منفی عمل ہے۔ یہ تاثر غلط نہیں تھا کیوں کہ جب شخصیت اپنے شخصی کوائف، سانحات، خوشی اَور غمی کے بلند بانگ اعلانات، نیز اَنا کے مریضانہ ظہور کے ساتھ اَدب میں داخل ہوتی ہے تو اِس سے اَدب کی آفاقیت بُری طرح متاثر ہوتی ہے اَور اَدب، نجی معاملات کی سطح پر اُتر آتا ہے۔ المیّہ ہوا کہ شخصیت کی نفی پر تو اِتفاقِ رائے ہو گیا مگر ”شخصیت“ اَور ”ذات“ میں تفریق نہ کی گئی، اَور اَدب کے ساتھ اَدیب کی ذات کا اِظہار بھی ممنوع متصوّر ہونے لگا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے کسی سے کہا جائے کہ وہ صابن کے جھاگ سے لبریز ٹب کے پانی کو باہر پھینک دے اَور وہ اِس بات کی پروا نہ کرے کہ ٹب کے پانی کے ساتھ اُس میں نہاتے ہوئے بچے کو بھی باہر پھینکا جا رہا ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ اَدیب جب تک اپنی ذات کا اِظہار نہ کرے، اُس کی تصنیف میں احساس کی آمیزش ہو ہی نہیں سکتی اَور جب تصنیف احساس سے تہی ہو تو وہ متخیلہ سے بھی عاری ہو جاتی ہے؛ یُوں اُسے اَدب کہنا ممکن نہیں رہتا۔ غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے دَوران میں شخصیت کے سخت اَجزا خارج نہیں ہوتے، وہ داخلی واردات میں منقلب ہو کر مصنّف کی ذات کا حِصہ بن جاتے ہیں اَور یہ ”ذات“ اَدب کے لیے خونِ گرم کا درجہ رکھتی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں اَدب میں شخصیت کی

نفی نہیں ہوتی' اُس کی قلبِ ماہیّت ہو جاتی ہے۔

ایلیٹ کی عطا یہ ہے کہ اُس نے شخصیت کے حوالے سے جذبے کے رِقّت انگیز' بلند آہنگ اَور تصنّع آمیز پیرایے کو اَدب کے اعلیٰ معیار کے منافی گردانا مگر اُس کا جذبے اَور احساس کے باہمی فرق کے حوالے سے بات نہ کرنا محلِ نظر ہے۔ اگر وہ ایسا کرتا تو احساس کی آمیزش "شخصیت" کے بجائے "ذات" کی موجُودگی کو نشان زد کرتی اَور اَدب کو معروضی سطح تفویض کرنے کا وہ رویّہ جنم نہ لیتا جس کا نتیجہ بہ جُز اِس کے اَور کچھ برآمد نہیں ہوتا کہ اَدب بے رس اَور بے کیف ہو جاتا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ شخصیت کی نفی کے موّقف کو تسلیم کرنے کے باوجود مغرب کے اکثر اُدبا نے' غیر شعوری طور پر' اَدب کی تخلیق میں ذات کے کُھلنے اَور بار آور ہونے کے عمل سے رُوگردانی نہ کی؛ لہٰذا اعلیٰ اَدب کی تخلیق کا سلسلہ جاری رہا۔

ٹی ایس ایلیٹ نے تو محض شخصیت کی نفی کی تھی مگر رولاں بارت نے مصنّف ہی کی نفی کر دی۔ اِس کے بجائے اُس نے شعریات یا Poetics کو تخلیق کاری کے وظیفے میں مبتلا پایا اَور کہا کہ شعریات' کوڈز اَور کنونشنز کے ایک پورے سسٹم کا نام ہے۔ مگر سوال یہ ہے' کیا متن ہوا میں تخلیق ہو جاتا ہے؟ ہرگز نہیں! کیوں کہ کوئی بھی متن' مصنّف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ خود شعریات بھی' مصنّف کے اعماق میں کارفرما ہوتی ہے؛ لہٰذا جب وہ متن کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے تو محض سسٹم کی کارکردگی متشکل نہیں ہوتی' اُس سسٹم کا احاطہ کرنے والی مصنّف کی پُوری ذات کی بھی تجسیم ہو جاتی ہے۔ بات کو اُلٹ کر ہم یُوں کہہ سکتے ہیں کہ شعریات نہیں' خود مصنّف شعریات سمیت' اپنی ذات کے تہ دَر تہ پھیلاؤ کو متن میں مُنقلب کر رہا ہوتا ہے؛ گویا مصنّف کی نفی نہیں ہوتی' اُس کے اِظہار کی توَسیع ہو جاتی ہے۔ آغازِ کار میں مصنّف کو محض اُس کی شخصیت تک محدُود دیکھا گیا تھا' پھر شخصیت کو ذات میں مُنقلب ہوتے دیکھا گیا' آخر آخر میں متن کو شعریات کا اِظہار قرار دیا گیا؛ تاہم اِس سے یہ مُراد کیوں لی جائے کہ شعریات نے مصنّف کو بے دخل کر دیا' اِس کے بجائے یہ کیوں نہ کہا جائے کہ مصنّف کی ذات میں توَسیع ہوئی اَور شعریات کا نظام' مصنّف کی ذات کے اَندر کارفرما دیکھا گیا؛ لہٰذا مصنّف کو مُسترد کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

رہا متن میں معنویت کی موجُودگی کا مسئلہ' تو اِس سلسلے میں رولاں بارت کا یہ موّقف تھا کہ معنی بتدریج منہا

ہوتا جاتا ہے حتیٰ کہ آخر آخر میں معدُوم ہو جاتا ہے جب کہ دریدا نے کہا کہ معنی ہمہ وقت ملتوی ہوتا ہے، اِسے کہیں بھی قرار نہیں، لہٰذا معنی فکشن ہے۔ مگر غور کیجیے کہ معنی صُورتیں بدلنے اَور ملتوی ہونے کے باعث معدُوم نہیں ہوتا، وہ وسعت آشنا ہو جاتا ہے: معنی کی روانی وقت کی روانی کے مُشابہ ہے، بظاہر معنی اَور وقت دونوں فکشن ہیں لیکن امرِ واقعہ یہ ہے کہ اپنی روانی سے وہ خود کو ثابت کرتے ہیں نہ کہ معدُوم! مرورِ زماں کی صورت یہ ہے کہ وہ لمحوں کی ایک زنجیر ہے بلکہ "مقامات" کی ایک زنجیر ہے۔ وقت ہر مقام پر رُکتا ہے اَور رُکنا "لمحے" کو نشان زد کرتا ہے، بالکل جس طرح دال یعنی Signifier جب "مقام" پر رُکتا ہے تو خود کو مدلول یعنی Signified میں تبدیل کر لیتا ہے۔ دال کی جگہ اگر معنی کا لفظ اِستعمال کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معنی "مقام" کو روشنی کے ہالے میں سمیٹ لیتا ہے تو اپنے وُجود کا اِعلان کرتا ہے مگر وہ دائمی طور پر نہیں رُکتا، گویا وقت کی طرح معنی بھی "مقامات" کی ایک زنجیر ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر مقام کو چھُوتے ہی معنی کی توسیع ہو جاتی ہے یا یُوں کہیے کہ معنی میں ایک نئے پرت کا اِضافہ ہو جاتا ہے؛ لہٰذا زماں کی طرح معنی بھی معدُوم نہیں ہوتا، یہ ہر قدم پر معنی کی زنجیر میں اضافہ کرتا ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ زماں کے حوالے سے ہر "مقام" کو مَس کرنے کا لمحہ وُجُود میں آتا ہے اَور معنی کے حوالے سے "مقام" کو چھُونے سے معنی کے باطن سے ایک اَور معنی جنم لیتا ہے۔ دریدا نے جب معنی کو فکشن کہا تو اُسے معنی کے گہراؤ میں گرتے چلے جانے کا ایک واقعہ جانا اَور گرتے چلے جانے کے عمل کو ملتوی ہونے کا عمل گردانا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معنی، اِلتوا یعنی Regression کا نہیں Progression کا مظہر ہے، وہ ملتوی نہیں ہوتا، وسعت آشنا ہوتا ہے۔ معنی کی جہت کے حوالے سے دریدا کا رویّہ منفی ہے، وہ معنی کو سَر کے بل گرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دُوسری طرف، زماں کی طرح معنی کی جہت بھی باہر کی طرف ہے۔ دریدا کے حق میں اِتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اُس نے معنی کو مدلُول کے محبس سے آزاد کیا اَور اِسے واحد قرار دینے کے بجائے معانی کا گہوارہ جانا۔ تاہم دریدا نے معنی کو گہراؤ میں ایک پتھر کی طرح مسلسل گرتے اَور گہراؤ کی دیواروں سے بار بار ٹکراتے اَور کنکریوں میں تقسیم در تقسیم ہوتے دیکھا تو اِس سے ایک منفی امیج (Image) وُجُود میں آیا۔ دریدا اگر امیج کو تبدیل کر دیتا یعنی معنی کو درخت کے تنے سے تشبیہ دیتا تو معنی شاخوں، شاخچوں، پتّوں، کلیوں اَور

پھُولوں میں تقسیم ہوتے صاف دِکھائی دیتا اَور یُوں ایک مثبت اَور جان دار اِمیج وُجُود میں آجاتا: دونوں تمثیلوں میں بات ایک ہی کہی گئی ہے یعنی معنی کا تقسیم در تقسیم پھیلاؤ مگر ایک تمثیل منفی ہے جو معنی کو ریزہ ریزہ مُلتوی ہوتے دِکھاتی ہے جب کہ دُوسری تمثیل مثبت ہے جو معنی کے پھَلنے' پھُولنے اَور شاخوں' کلیوں' پھُولوں' خُوش بُوؤں اَور رنگوں میں تقسیم ہوتے چلے جانے کا احساس دِلاتی ہے۔

مختصر یہ کہ بیسویں صَدی کی مغربی تنقید نے شخصیت کو منہدم کیا' لکھاری پر خطِ تنسیخ کھینچا اَور معنی کو فکشن قرار دے کر اُسے ہمہ وقت ملتوی ہوتے دِکھایا جب کہ عملی طور پر شخصیت کی قلبِ ماہیت ہُوئی' لکھاری کی تخلیقی کارکردگی کے ایک نئے منظر نامے کا ظہور ہُوا اَور معنی کی کثرت کا ایک نیا مفہوم مرتب ہُوا...... مگر مغرب والوں کی سوچ کی منفی جہت نے تا حال اِس مثبت پیش رفت کا اِقرار نہیں کیا۔

☆☆☆

اِمتزاجی تنقید کے چند جلی اَور خفی پہلُو

اُردو اَدب میں اِمتزاجی تنقید کی اِبتدا بیسویں صَدی کی چھٹی دہائی میں ہوگئی تھی جب بعض تنقیدی کُتُب کے بارے میں یہ کہا گیا تھا کہ وہ اِمتزاجی تنقید کی مثالیں ہیں مگر اِمتزاجی تنقید پر ایک تنقیدی زاویۂ نظر کے طور پر بات کرنے کا آغاز بعد میں ہُوا اَور اَب حال یہ ہے کہ اِمتزاجی تنقید کی عملی صورت کی حامل کُتُب یا مقالات پر کم اَور اِمتزاجی تنقید پر زیادہ گفتگو ہونے لگی ہے تاکہ معلوم ہو کہ اِمتزاجی تنقید سے مُراد کیا ہے۔ اگر اِس سے مراد مختلف تنقیدی نظریات کا اِدغام ہے تو پھر بتایا جائے کہ وہ تنقیدی مکاتِب جو آپس میں متصادِم ہیں اِمتزاجی تنقید کا حِصّہ کیسے بن سکتے ہیں!

میرے خیال میں اِمتزاجی تنقید کے مزاج اَور طریقِ کار کو سمجھنے کے لیے اُس سارے تناظر پر غور کرنا ہوگا جس نے اِمتزاجی رویّے کو منظرِعام پر لانے میں ایک اَہم کردار اَدا کیا ہے۔ اِس تناظر کی اِبتدا آج سے کم و بیش ڈیڑھ سَو برس پہلے ہوئی جب صنعتی اِنقلاب نے "بھاپ" کو ایک حرکی قوت کے طور پر دریافت کیا۔ اِس قوت نے یکایک اِنسان کی رفتار میں اِضافہ کر دیا۔ زمین پر سٹیم اِنجن اَور پانی پر دُخانی جہاز نے فاصلے کم کر دیے' دُنیا سمٹ گئی اَور اِس کے ساتھ ہی تہذیبیں اَور ثقافتیں' ایک دُوسرے کے قریب آ گئیں۔ اُنیسویں صَدی میں ہیگل نے جدلیات کے حرکی تصوّر کو اَور مارکس نے معاشرتی اِرتقا کے تصوّر کو پیش کیا۔ ڈارون اَور سپنسر نے حیاتیاتی اِرتقا کے منظرنامے کو پیش کرنے کی سعی کی۔ لسانیات نے زبانوں کو ایک ہی شجر کی شاخیں ثابت کرنے کے لیے Diachronic اَنداز کو اَپنایا۔ گویا اِمتزاج اَور ہم آہنگی کی متعدد جہات سامنے آ گئیں۔ بیسویں صَدی میں قوت کے کئی نئے سَرچشمے دریافت ہوئے۔ ہوائی جہاز اَور راکٹ نے فاصلوں کو مزید کم کیا۔ اِسی طرح ریڈیو' ٹیلی وِژن اَور اِنٹرنیٹ نے لوگوں کو ایک دُوسرے کے قریب لانے میں اَہم کردار اَدا کیا۔ سائنس نے کائنات کی وسعتوں تک رَسائی کو

ممکن بنانے کے علاوہ اِنسان کو ذرّے کی کُنہ میں اُترنے کے قابل بھی بنا دیا۔ گویا مائیکرو اَور میکرو، دونوں سطحوں پر اِمتزاج، اِرتباط اَور ہم آہنگی کے اِمکانات بڑھے...... اِس حد تک کہ پوری کائنات کو "رِشتوں کا ایک جال" متصوّر کیا گیا۔

تنقید کے حوالے سے دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُنیسویں صدی کے ربعِ آخر میں مصنّف کو تمام تر اَہمیت ملی مگر بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں "رُوسی ہیئت پسندی" اَور "نئی تنقید" نے متن کو زیادہ اَہمیت بخش دی۔ اِس کے بعد ساختیات نے "قاری" کو مرکزی حیثیت عطا کی مگر پھر پوسٹ ماڈرن اِزم کے دَور میں ایک ایسی صورتِ حال نے جنم لیا جس میں "واحد معنی" کی جگہ معانی کی کثرت اَور اِلتوا نے، اَور کسی ایک نظریے کی حکمرانی کی جگہ کھلی فضا نے لے لی...... ایک ایسی کھلی فضا جس میں فرقہ پرستی کی حامل سوچ کے بجائے ایک طرح کے فکری لین دین کو فروغ ملا۔

ابرامز (Abrams) نے اپنی مشہور کتاب The Mirror and Lamp کے ایک مضمون میں تنقید کے چار اَجزائے ترکیبی کا ذِکر کیا ہے یعنی تخلیق، مصنّف، تناظر (جس کے لیے اُس نے Universe کا لفظ اِستعمال کیا ہے) اَور قاری...... اَور کہا ہے کہ اعلیٰ تنقید اِن چاروں کے حوالے سے بات کرتی ہے جب کہ عام تنقیدی تھیوریاں اِن میں سے کسی ایک کو مرکزِ نگاہ بنا کر اَپنا موقف پیش کرتی ہیں۔ یہ بات بیسویں صدی میں پروان چڑھنے والی "تنقیدی تھیوری" کے حوالے سے بھی سامنے آئی ہے جس میں کبھی مصنّف، کبھی متن اَور کبھی قاری کو مرکزی کردار قرار دیا گیا ہے مگر اِمتزاجی تنقید نے اِنھیں مختلف کردار قرار دینے کے بجائے ایک ہی کردار کے مختلف پہلو قرار دیا ہے۔ یُوں یہ یک نظری یا فرقہ پرست تنقید کے مقابل ایک ایسی تنقید کے رُوپ میں سامنے آگئی ہے جس نے تخلیق کو مختلف حصّوں میں بانٹ کر، ہر حصّے کو الگ طور پر قبول کرنے کے بجائے اسے ایک "کُل" کے طور پر قبول کیا ہے۔ جب ہم پھُول کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ مختلف کیمیائی عناصر کا مرکّب ہے تو ہم اِس کے اَجزا کی بات کر رہے ہوتے ہیں مگر جب ہم اِس کے رنگ، خُوش بُو، گداز اَور ظہورِ ترتیب کا ذِکر کرتے ہیں تو اِس کے اَوصاف یا attributes کو نشان زد کرتے اَور اسے ایک "کُل" قرار دیتے ہیں۔ اِسی طرح اِمتزاجی تنقید بھی تخلیق کو بہ طورِ کُل قبول کرتی ہے۔ پھر جب اِسے کھولتی ہے تو کسی کیمسٹ کی طرح نہیں کھولتی، یہ اِسے تخلیق کار

کی طرح کھولتی ہے جو اس کے حُسن کا جویا ہوتا ہے نہ کہ اِس سے مادّی فوائد حاصل کرنے کا آرزُومند!

پطرس بخاری نے ۱۹۵۸ء کے ایک لیکچر میں (جسے پچھلے دِنوں مرزا حامد بیگ نے دریافت کرکے ایک اہم اَدبی خدمت انجام دی)، ثقافتوں کے اِدغام کے سلسلے میں ایک ایسے گُنبد کی مثال دی ہے جس میں رنگ رنگ کی کھڑکیاں لگی ہیں؛ روشنی جب باہر سے اندر آتی ہے تو مختلف رنگ ایک دُوسرے میں مُدغم ہو کر ایک "انوکھا رنگ" بن جاتے ہیں: بقولِ پطرس، عالمی ثقافت اِسی اِنجذاب کا ایک نمونہ ہے۔ اَب اگر اِس بات کا اِطلاق اِمتزاجی تنقید پر کیا جائے تو ہم کہیں گے کہ اِس میں مختلف تنقیدی نظریے براہِ راست آمیز نہیں ہوتے، یہ رنگوں میں ڈھل کر نقاد کے اندر ایک ایسی قوسِ قزح کو جنم دیتے ہیں جس کے حصّے بکھرے ہوئے نہیں سکتے۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بات محض تنقیدی نظریوں کی نہیں، کسی بھی زمانے کے خدوخال، اُس کے عُلوم، فُنُون، رِشتے، نفسیاتی اَور فکری اَبعاد نقاد کی سائیکی میں ایک انوکھی چکا چوند پیدا کر دیتے ہیں؛ اَور ہر دَور کی ایک اپنی چکا چوند ہوتی ہے جسے فوکو نے Episteme کا نام دیا تھا:

> Episteme means the totality of relations which unite in a particular period, the discursive practices which give rise to epistemological figures, sciences and the system of knowledge.

اِس "تعریف" میں فنونِ لطیفہ کا ذِکر نہیں، اَور یہ بات کھٹکتی ہے۔ تنقید کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی زمانے کی Episteme اِمتزاجی تنقید میں ایک نئے بُعد، ایک نئی چکا چوند کا اِضافہ کرتی ہے۔ اِمتزاجی تنقید کسی ایک دَور سے منسلک نہیں ہوتی، یہ ایک رُوحِ رواں ہے جس میں ہر زمانے کا تناظر شامل ہو کر اُسے منوّر کرتا رہتا ہے۔ اِمتزاجی تنقید اَور مابعد جدیدیت کے حوالے سے اُبھرنے والی تنقید میں بھی یہی رِشتہ ہے یعنی آفاقیت اَور مقامیت کا رِشتہ۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

> پس ساختیات تھیوری، فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت، تھیوری سے زیادہ "صورتِ حال" ہے...... دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصّہ وہی ہے جو پسِ ساختیات کا ہے، یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدّمات وُہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔

اِس خاص نکتے کو "اِمتزاجی تنقید" کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اِمتزاجی تنقید ایک زاویۂ نظر ہے جو کسی ایک عصری صورتِ حال کے تابع نہیں جب کہ مابعد جدیدیت، اپنے زمانے کی Episteme کے تابع ہونے کے باعث اپنا مقامی پہلو رکھتی ہے اَور "صورتِ حال" کہلاتی ہے۔ جدیدیت

کی ایک اپنی عصری صورتِ حال تھی' مابعد جدیدیت کی اپنی! آگے چل کر جب "پوسٹ پوسٹ ماڈرن اِزم" کا دَور دَورہ ہوگا تو اِس کی بھی ایک اپنی صورتِ حال" ہوگی اُور وہ اِسی حوالے سے بات کرے گی جب کہ اِمتزاجی تنقید اَپنے دروازے کُھلے رکھتی ہے۔ اِس میں Post PostModernism کا بھی اُسی طور اِنجذاب ہوگا جس طرح اِس نے جدیدیت کو اَپنے اندر جذب کیا تھا اُور جیسے اَب یہ مابعد جدیدیت کو اَپنی طرف کھینچ رہی ہے۔

ناصر عبّاس نیّر اَپنے ایک مضمون میں سوال اُٹھاتے ہیں: کیا مابعد جدیدیت کے بیشتر تعقلات وہی نہیں جو اِمتزاجی تنقید کے ہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے جس کی روشنی میں ہمیں مابعد جدیدیت کو پسِ ساختیات سے کہیں زیادہ اِمتزاجی تنقید سے ہم رِشتہ کرنے کی ضرورت ہے کیوں کہ اِمتزاجی تنقید میں نئی تنقید' ساختیات اُور پسِ ساختیات (ان سب) کے فلسفیانہ قضایا موجود ہیں۔ اصلاً اِمتزاجی تنقید آفاقی ہے جس میں بیسویں صَدی کے حوالے سے نئی تنقید' ساختیات اُور مابعد جدیدیت محض مختلف مراحل ہیں۔ مابعد جدیدیت کے بعد جب کوئی اَور "صورتِ حال" جنم لے گی تو وہ بھی اِمتزاجی تنقید کے سفر میں ایک مرحلہ ہی ثابت ہوگی۔

اِس مسئلے پر ایک اَور زاویے سے بھی نظر ڈالی جا سکتی ہے۔ کہا گیا ہے کہ سولھویں صَدی' مماثلتوں اَور مشابہتوں کی صَدی تھی جس کی Episteme کا جوہر I and Thou کا رِشتہ تھا یعنی جُزو اَور کُل' قطرے اَور دَجلے کا رِشتہ! مگر سترھویں اَور اٹھارھویں صَدی' قربتوں یعنی Contiguities کا زمانہ تھا جس کی Episteme کا جوہر I and You کا رِشتہ تھا۔ گویا اَب رِشتۂ اِنجذاب کے بجائے' ربطِ باہم کا حامل تھا۔ اُنّیسویں صَدی میں "جُزواں متخالف" کی صورتِ حال کے باعث جو رِشتہ اُبھرا' وہ I and It کا رِشتہ تھا جو محبت کے بجائے آویزش سے عبارت تھا۔ یکایک بے جاں اَشیا کو ایک نئی قوت (یعنی بھاپ کی قوت) حاصل ہوگئی تھی اَور یُوں IT نے خود کو آئی (I) کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کے طور پر لا کھڑا کیا تھا۔ اُنّیسویں صَدی میں پروان چڑھنے والی رُومانویت کی تحریک نے IT اَور آئی (I) میں مفاہمت کرانے کی کوشش ضرور کی تھی مگر IT کی قوت میں روز بہ روز اِضافہ ہو رہا تھا اَور وہ ہمہ وقت آئی (I) سے متصادم ہو رہی تھی: یہ آویزش اُفقی سطح کی تھی۔ مگر بیسویں صَدی میں صورتِ حال یُوں تبدیل ہوئی کہ اَب "آئی اینڈ اِٹ" کے بجائے "اِٹ اینڈ آئی" کا رِشتہ اُبھر آیا، گویا IT کو برتر حیثیت تو مل گئی مگر دُوسری طرف آئی (I) اِس IT کے بطن میں اُتر کر ایک

داخلی قوّت کے رُوپ میں اُبھر آئی۔ بیسویں صَدی کی تنقیدی تھیوری نے Depth اَور Surface میں جو رِشتہ دریافت کیا وہ IT کے بطون میں آئی (I) کی موجودگی ہی سے مرتّب ہوا تھا۔ نئی تنقید میں کسی حَد تک مگر ساختیاتی تنقید میں ایک بڑی حَد تک Depth اَور Surface کا رِشتہ ہی نگاہوں کا مرکز بنا۔ مابعد جدیدیت کے دَور میں ساخت شکن تنقید نے Depth کو Abyss کے رُوپ میں دیکھا اَور یہ زاویہ اَصلاً موجودیت سے مُستعار تھا کیوں کہ موجودیت نے بھی In-Itself کے اندر ایک شِگاف کو نشان زد کیا تھا۔ ساخت شکن تنقید نے حقیقت کو ایک گورکھ دھندے یا Labyrinth کی صورت میں دیکھا جو اَپنی ہی "آنکھ" میں اُتر رہا تھا۔ معنی جب "اِلتوا" کے نظریے کی زد پر آیا تو وہ بھی ایک گرداب کی "آنکھ" ہی میں اُترنے کا عمل تھا۔ غور کریں تو فکری اعتبار سے یہ ایک بہت بڑی پیش رَفت تھی کہ اِس نے منطقی اَنداز کے بجائے غوّاصی کے اَنداز کو اَپنایا۔ اِمتزاجی تنقید کے لیے یہ اَنداز قابلِ قبول تھا کیوں کہ بیسویں صَدی کے ربعِ آخر تک آتے آتے خود اِمتزاجی تنقید نے طبیعیات کے حوالے سے کائنات کی پُراَسراریت کا اِدراک کرنا شروع کر دیا تھا۔ لہٰذا اِس کے لیے "گہرائی" میں اُترنے والا ہر زاویہ قابلِ قبول تھا۔ یُوں بھی اِمتزاجی تنقید اَور مابعد جدیدیت دونوں IT کی گہرائی میں اُترنے کے حوالے سے ہم رِشتہ تھیں مگر جیسا کہ میں نے کہا' اِمتزاجی تنقید ایک رَو کا نام ہے جب کہ مابعد جدیدیت اپنے زمانے کی Episteme تک محدود ہے۔ کل کلاں جب تناظر تبدیل ہو جائے گا تو مابعد جدیدیت بھی اُسی طرح پرانی ہو جائے گی جیسے کہ جدیدیت مگر اِمتزاجی تنقید نئے تناظر سے ہم آہنگ ہونے کے لیے مستعد دِکھائی دے گی کہ اِمتزاج اَصلاً کسی بھی زمانے سے جُڑ کر رُک جانے کا نام نہیں' یہ Spiral کے اَنداز میں زمان و مکاں کو اَپنے بازوؤں میں سمیٹنے اَور متواتر پھیلتے چلے جانے کا نام ہے۔

رہا یہ سوال' کیا مختلف نوعیت کے تنقیدی نظریات کی آمیزش "تیل پانی" کے مِلاپ کی صورت تو نہیں؟ اِس سلسلے میں ایک غلط فہمی کا اِزالہ ضروری ہے۔ اِمتزاجی تنقید کے حوالے سے یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ اِمتزاجی تنقید مختلف تنقیدی نظریوں کو متن پر باری باری آزمانے کی مُؤیّد ہے حالاں کہ اَیسا ہرگز نہیں ہے۔ دراصل اِمتزاجی تنقید جبھی ممکن ہے کہ پہلے نقّاد خُود ایک اِمتزاجی شخصیت کا مالک ہو۔ ہر وہ نقّاد جو محض ایک نظریے یا مسلک کے تابع ہوگا' صرف ایک مخصوص زاویے ہی سے متن کی طرف پیش قدمی کرے گا جب کہ

اِمتزاجی شخصیت والا نقّاد تابعِ مُہمل نہیں ہوتا کیوں کہ وہ غیر شعوری طور پر عصری نظریات یا اَفکار کے جواہر کو خود میں جذب کرتا رہتا ہے: صِرف عَصری ہی نہیں وہ تو گزشتہ زمانوں کے جواہر کو بھی اَپنے اندر محسُوس کرنے کے قابل ہوتا ہے؛ فکر و فن کے تمام اَجزا اَور عصری اَور آفاقی تجربات کے سارے رنگ اُس کی اِمتزاجی شخصیت کا حِصّہ بن چکے ہوتے ہیں۔ ایسا نقّاد جب خُود کو متن کے رُو بہ رُو لا کھڑا کرتا ہے تو کُھلے غیر مشروط انداز میں اَیسا کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ متن کے جملہ اَبعاد تک رَسائی پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ واضح رہے کہ متن سے مُراد غیر تخلیقی مَواد نہیں اَور نہ ہی اِس سے مراد سطحی نوعیت کی تخلیق ہے۔ اِمتزاجی تنقید کے لیے وُہی متن کار آمد ہے جو بجائے خود جہات اَور اَبعاد کی کثرت سے عبارت ہو۔ ایسے متن میں جا بہ جا رَوزن یا Gaps ہوتے ہیں جو کسی نہ کسی مخفی تناظر کی طرف جانے والے راستے ہیں۔ ایسا متن نقّاد کو اَپنے اَندر کے تہ دَر تہ جہان میں در آنے کی دعوت دیتا ہے اَور خود نقّاد اپنی تحویل میں موجُود متعدّد اَوزاروں یعنی Devices کی مدد سے اِن روزنوں کو کشادہ کر کے متن کو کثیر المعنیاتی بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایک مثال سے اِسے یُوں بیان کریں گے کہ روشنی کے قمقمے تعداد میں زیادہ ہوں تو جس جسم پر اُن کی روشنی کا نُزول ہوگا' اُس میں سے اُن قمقموں کی تعداد کے مطابق ہی سایے برآمد ہوں گے۔ بالکل اِسی طرح جب اِمتزاجی نقّاد' متن کے رُوبرو آئے گا تو اُس کی فکری اَور اِحساسی جہات کے مطابق ہی متن کے اَندر سے معانی کے سایے برآمد ہوں گے۔ مگر یہ دو طرفہ عمل ہوگا...... ایک طرف نقّاد کا اِمتزاجی رُوپ ہوگا تو دُوسری طرف متن کا اِمتزاجی پیکر! مختصر یہ کہ اِمتزاجی تنقید ایک کُھلے رویّے کی ضامن ہے۔ یہ اِس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ نقّاد اَپنے تعصبات کو جھٹک دے اَور اِمتزاجی جہت کے حوالے سے متن کے اِمتزاجی پیٹرن تک رَسائی حاصل کرے جس کا مطلب یہ ہے کہ اعلیٰ تنقید کے لیے نقّاد اَور متن' دونوں کے لیے "اِمتزاجی" ہونا ضروری شرط ہے۔

ریاضی کے حوالے سے روجر پن روز (Roger Penrose) نے لکھا ہے:

> It is a feeling not uncommon among artists that in their greater works they are revealing eternal truths which have some kind of prior etherial existence...I cannot help feeling that, with mathematics, the case for believing in some kind of etherial, eternal existence...is a good deal stronger (The Emperor's New Mind).

اِس بات کا اِطلاق اِمتزاجی تنقید پر بھی کیا جا سکتا ہے کیوں کہ آرٹسٹ کی طرح اِمتزاجی نقّاد بھی تخلیقی عمل

کا ایک اَہم کردار ہونے کے باعث اِس دائمی اَور پُراَسرار جہان کے لَمس سے آشنا ہوتا ہے جو کسی ایک دَور یا دائرے تک محدُود نہیں ہوتا۔ اِمتزاجی نقّادِ تخلیق کے اَجزائے ترکیبی اَور اُس کے گِرد دائرہ دَر دائرہ پھیلے ہُوئے عصری مسائل سے کہیں زیادہ تخلیق کے اُس باطن کو چُھونے کی سَعی کرتا ہے جو کائنات کے ''عظیم تَر باطن'' کا ایک منوّر جُزو ہے۔ اِس باطن کو Mindspace کا نام مِلا ہے۔ افلاطُونی فلسفے کے اَعیان، ریاضی کے اِمکانات اَور اَدب کے جواہر...... یہ سب اِسی ''باطن'' کے باسی ہیں اَور وقتاً فوقتاً غَیب سے اچانک نازِل ہو کر ایک جہانِ معنی کو وُجُود میں لانے کا باعِث بنتے ہیں۔ اِمتزاج بھی اِسی Mindspace کا ایک ضروری عُنصُر ہے جو Demiurge کے بنائے ہُوئے جہان میں نظم و ضبط، اِرتباط اَور ہم آہنگی پَیدا کرتا ہے، ورنہ تمام مظاہِر لخت لخت اَور پارہ پارہ ہو کر بے معنی ہو جائیں۔ اِمتزاجی تنقید کی اَہمیت بھی اِسی وجہ سے ہے کہ یہ تنقید کے فکری تموّج پر تو کوئی بند نہیں باندھتی لیکن تنقید کو Clots میں تبدیل ہونے سے روکتی ہے تاکہ اِس کی کارکردگی کے راستے میں کوئی رُکاوٹ پَیدا نہ ہو۔

پچھلے ایک سَو برس کے دَوران میں طبیعیات والے کائنات کی چاروں قوّتوں کو یک جا کرنے کی کوشش میں رہے ہیں۔ اِس کوشش میں اُنھوں نے تین قوّتوں کو تو یک جا کر لیا مگر کششِ ثقل اُن کے دَسترس میں نہ آسکی۔ اَب ''ایم تھیُوری'' کی مدد سے وہ TOE مُرتّب کرنے میں کامیاب ہُوئے ہیں۔ مگر غور کیجیے کہ یہ چاروں قوّتیں تو پہلے ہی ایک بڑی قوّت کی مختلف کروٹیں تھیں؛ طبیعیات والوں نے تو اِس بڑی قوّت کی یکتائی ہی کو دریافت کیا ہے۔ ادبی سطح پر اِمتزاجی تنقید کا بھی کچھ یہی حال ہے۔ اعلیٰ تنقید بنیادی طور پر ایک اِمتزاجی کُل (Unified Whole) ہوتی ہے۔ مختلف تنقیدی تھیُوریاں جو ہر زمانے میں پَیدا ہوتی اَور اپنی عُمرِ طبعی گزار کر ختم ہو جاتی ہیں، اِمتزاجی تنقید کے سمندر میں پَیدا ہونے والی محض لہریں ہیں۔ اِن کا فائدہ یہ ہے کہ اِن کی تُندی اَور تیزی سے اِمتزاجی تنقید موّاج حالت میں رہتی ہے۔ لہٰذا اصل بات یہ ہے کہ اِمتزاجی تنقید نے دیگر تنقیدی نظریوں کو خود میں ضم نہیں کرنا کیوں کہ وُہ تو پہلے ہی اِس کی توسیعات ہیں۔ البتہ اپنی ہمہ وقت پھیلتی ہُوئی کُلّیت کا اِدراک کرنا ہے۔ اکثر ناقدین اَپنے زمانے میں مقبول ہونے والے کسی نہ کسی تنقیدی نظریے کی جبریّت کی زَد پر آجاتے ہیں اَور اُن کی

تنقید اکہری ہو کر رہ جاتی ہے۔ اِمتزاجی نقاد ہر نئی کروٹ سے اِستِفادہ تو کرتا ہے مگر اِمتزاجی تنقید کی شعریات کے اَندر رہ کر، نتیجۃً وہ متن کی کُلّیت کا اِدراک کرنے میں کامیاب ہوتا ہے نہ کہ محض اُس کے ایک جُزو کا! اَور یہ اِدراک بھی تخلیقی عمل سے مملُو ہوتا ہے۔ یُوں وہ متن کی اَز سَرِ نَو تخلیق کرتا ہے۔ ایسا کر کے وُہ دَرسی تنقید کی نام نہاد "اِمتزاجی ہیئت" سے بھی خُود کو الگ کر لیتا ہے۔

☆☆☆

26-8-07